LA PEINTURE FRANÇAISE

AU XIXe SIÈCLE

LES CHEFS D'ÉCOLE

LOUIS DAVID, GROS

GÉRICAULT, DECAMPS, INGRES, EUGÈNE DELACROIX

PAR

ERNEST CHESNEAU

TROISIÈME ÉDITION

REVUE, ANNOTÉE ET COMPLÉTÉE



PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

LES CHEFS D'ÉCOLE

OUVRAGES DE ERNEST CHESNEAU

Libre Etude sur l'Art contemporain. — SALON de 1859. In-8. (N. Chaix.) *Epuisé.*

La Peinture au dix-neuvième siècle. — Les Chefs d'Ecole : L. David, Gros, Géricault, Decamps, Meissonier, Ingres, H. Flandrin, E. Delacroix. 1 vol. in-12, 1re édition, 1862 ; 2e édition, 1865. (Didier).

Les Intérêts populaires dans l'Art : La Vérité sur le Louvre, le Musée Napoléon III et les Arts industriels. In-8. 1862 (Dentu).

L'Art dans les résidences impériales : Compiègne. In-8. 1864.

L'Art et les Artistes modernes en France et en Angleterre. In-18. 1864. (Didier). *Epuisé.*

Le Décret du 13 novembre et l'Académie des Beaux-Arts. In-8. 1864. (Didier).

Peinture, Sculpture. — Les Nations rivales dans l'Art : Angleterre, Belgique, Hollande. Bavière, Prusse, Etats du Nord, Russie, Autriche, Suisse, Espagne, Italie, Etats-Unis d'Amérique, France. L'Art japonais. De l'Influence des expositions internationales, etc. Vol. in-12. 1868. (Didier).

L'Art Japonais : *Conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie.* In-8. 1869. (A. Morel).

Un Humoriste anglais : John Leech. In-8. 1875. (Librairie de l'Art).

La Décoration circulaire : *Conférence faite à l'Union centrale.* In-32. 1877. (Ch. Delagrave).

Notice sur G. Régamey. In-8. 1879. (Librairie A. Détaille).

Le Statuaire J.-B. Carpeaux, sa vie et son œuvre, avec de nombreuses eaux-fortes. In-8. 1880. (A. Quantin).

Peintres et Statuaires romantiques : P. Huet, L. Boulanger, A. Préault, E. Delacroix, J.-F. Millet, Tassaert, etc. In-18. 1880. (Charavay).

La Chimère. *Roman.* In-18. 1880, (G. Charpentier).

L'Éducation de l'Artiste. In-18. 1881. (Charavay frères).

Les Dessins de décoration depuis la Renaissance, avec 40 planches. In-f°. 1881. (A. Quantin).

La Peinture anglaise, avec de très nombreuses illustrations. Petit in-8°. 1882. (A. Quantin).

Pierre Puget. In-32, avec illustrations, 1882. (Hachette).

Artistes anglais contemporains, avec 13 eaux-fortes et de nombreux dessins. In-4. 1883. (Librairie de l'Art).

Sous presse :

L'Œuvre de Eugène Delacroix, avec 1200 dessins, par Alf. Robaut. Un vol. in-8°. (Charavay frères).

LA PEINTURE FRANÇAISE
AU XIX[e] SIÈCLE.

LES

CHEFS D'ÉCOLE

LOUIS DAVID, GROS,
GÉRICAULT, DECAMPS, INGRES, EUGÈNE DELACROIX

PAR

ERNEST CHESNEAU

TROISIÈME ÉDITION
Revue, annotée et complétée



PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
DIDIER ET C[ie], LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

1883

A mon excellent et très éminent Ami

JULES LEVALLOIS

JE DÉDIE DE NOUVEAU

LES CHEFS D'ÉCOLE

DANS LES SENTIMENTS

DE TENDRE ET PROFONDE AFFECTION QUI NOUS UNISSENT

AUJOURD'HUI COMME IL Y A VINGT ANS.

E. C.

Paris, 19 mai 1883.

PRÉFACE DE LA 3e ÉDITION.

En écrivant ce livre, mon premier livre, il y a vingt ans, je voulais retracer l'histoire de la peinture française dans la première moitié du XIXe siècle, sous la forme vivement accentuée d'une série de monographies. Je voulais clore une période d'action déterminée qui, ayant accompli son mouvement jusqu'au bout, n'avait plus rien à donner. Je voulais, en évitant le pédantisme et l'ennui, écrire une œuvre d'enseignement libre et sincère, à propos de ce siècle qui jusqu'à ce jour a été plus agité qu'il n'a été grand.

Et ce n'était point une œuvre inutile. Il fallait refrapper une médaille déjà fruste, ramener l'attention sur une époque bien éloignée quoique très voisine encore. On l'oubliait, on s'en détour-

nait, et pourtant elle est digne de l'intérêt le plus sérieux. N'est-elle pas, en effet, le point de départ de l'art moderne? N'est-ce pas elle qui a définitivement rompu avec cette tradition italienne qui nous aurait amollis, alanguis enlevé toute vigueur, toute sève originale? N'a-t-elle pas préparé l'avènement du règne humain dans l'art, en épuisant tour à tour les combinaisons, les formules qui lui sont le plus opposées : l'héroïsme pseudo-grec et latin, la fantaisie déréglée et la négation de l'idéalisme, — l'asservissement, la licence et l'abaissement?

Je me décide aujourd'hui à revoir ces pages, à de nouveau les soumettre au public artiste. Il y a quelque opportunité à le faire au moment où il est très sérieusement question de fonder un Musée français du XIXe siècle, très heureuse pensée que nous ne saurions trop approuver. Mes jugements d'autrefois — Ingres et Delacroix vivaient encore — n'ont pas varié. Peut-être aujourd'hui y mettrais-je moins de rigueur. Il m'a paru nécessaire pourtant de n'y rien changer et de me borner à les annoter et à les compléter lorsqu'il y avait lieu.

A David, et non au delà, commence le mouvement moderne en peinture.

Ce mouvement complexe, particulièrement troublé, qui s'est accompli avec la plus grande singularité d'action, — despotique, anarchique, tour à tour, tantôt affectant les caractères d'une majesté lente, et tantôt d'une fougue inconsidérée, — l'heure nous paraît venue de chercher à s'en rendre un compte exact. Il est temps d'analyser et de juger d'une manière définitive cette période de l'art français qui s'ouvre avec le ta-

bleau des *Horaces* en 1785 et s'arrête vers 1848, ou, pour être plus précis, à l'Exposition internationale des beaux-arts, en 1855. A cette date extrême, le cercle se ferme, parce que tous ceux qui l'ont traversé ont dit sinon leur dernier mot, — quelques-uns nous promettent encore de belles œuvres, — ont dit au moins leur mot essentiel. Alors les symptômes d'une ère nouvelle se laissent apercevoir, premiers et pâles rayons d'après lesquels il serait imprudent d'annoncer la journée dont ils ne sont que l'aurore : les aurores, presque toujours, ne sont-elles pas trompeuses !

Il y aurait de l'audace et de l'inexpérience à méconnaître les difficultés réelles d'une telle analyse ; l'on ne saurait nier cependant qu'elle est pour nous plus facile qu'elle ne le fut à ceux qui primitivement tentèrent de l'entreprendre. Cette étude est possible aujourd'hui et d'aujourd'hui seulement dans les meilleures conditions

d'impartialité, et par conséquent elle apporte avec soi les éléments d'une décision sans appel.

En effet, tant que l'école de David seule dominante fut debout, nul ne put échapper à l'influence qu'exerce inévitablement sur nos appréciations l'ordre de choses établi, lorsque nous l'avons établi de nos mains et qu'il est identifié, — cause ou effet — à nos propres conceptions. Plus tard, la lutte engagée entre cette école et les romantiques fut assez passionnée pour diviser les esprits absolument et sans partage ; ceux qui restèrent entre les partis, sans se rallier à l'un d'eux, furent les faibles, les irrésolus, non les forts qui s'élèvent au-dessus des agitations contemporaines et, les jugeant de haut, tracent en dehors d'elles une voie indépendante et non encore foulée. C'est une loi de notre humanité que tous, dans la mesure de nos forces personnelles, nous donnions notre sincère et entier concours à l'une des impulsions souvent oppo-

sées qui traversent notre siècle. Mêlés aux courants dont le flot nous aveugle, nous n'en voyons ni la direction générale, ni l'embouchure ; à peine en connaissons-nous les sources. A la seule postérité il appartient de résumer les efforts individuels, d'adopter ou de rejeter les résultats que l'on croyait acquis.

Mais n'oublions pas que pour être rigoureusement justes envers toute personnalité qui obtint un empire durable sur l'esprit de ses contemporains, si nous avons à nous tenir en garde contre leur admiration, à contrôler leur enthousiasme, nous devons aussi ne pas rester obstinément à l'écart des faits généraux qui ont signalé l'heure de sa manifestation. Il est nécessaire de se reporter au temps même où l'homme se produisit et fut acclamé dans sa gloire, de reconstruire, pour ainsi dire, les mœurs de son époque, de se replacer dans le milieu vivant de cette société dont il fut le témoin et le com-

pagnon, tout en profitant de la distance des événements, distance où nous nous trouvons tout naturellement et qui est notre garantie d'impartialité. Pour un travail de la pensée concordant et multiple, il faut réaliser ce singulier effet d'optique, — ce phénomène, — d'obtenir simultanément un double point de vue : le point de vue absolu et le point de vue relatif. La grande timidité, l'hésitation de la libre critique à parler de l'art dans l'antiquité provient précisément de la difficulté qu'elle éprouve à pénétrer dans ces âges disparus, à se faire une idée seulement vraisemblable de la vie païenne. Cette difficulté, nous ne l'éprouverons point pour les hommes du XIX[e] siècle, ils sont heureusement plus près de nous ; et au besoin nous pourrions invoquer le témoignage de personnes qui les ont connus, ont fréquenté leur atelier et reçu directement leurs leçons.

Classiques, romantiques ont enfin désarmé ;

les heures de combat sont déjà loin dans le souvenir, et nous avons maintenant le champ nécessaire pour embrasser l'ensemble de l'action dont nous étudierons les origines en étudiant l'œuvre de David. C'est qu'en réalité, pour les quatre-vingts années où se circonscrit l'histoire de l'art moderne, à cette heure seulement le jour de la postérité se lève.

Sèvres, 29 septembre 1860.

INTRODUCTION

Lorsqu'on jette un coup d'œil d'ensemble sur le mouvement de l'art contemporain, on est frappé tout d'abord de l'anarchie qui règne dans les doctrines. On distingue, il est vrai, des groupes nombreux, — trop nombreux peut-être ; — mais dans ces groupes les rangs sont clair-semés et rares. Il n'y a plus de ces grandes rivalités d'école à école, qui, par la franchise, et quelquefois la violence de leur lutte, forçaient l'opinion à prendre parti, et par cela même servaient de guide au goût public, lui donnaient une sorte de sécurité. Le terrain où l'on s'avançait était facilement reconnu ; et pour ne rappeler, à titre d'exemple, qu'une

époque dont le souvenir est encore vivant parmi nous, il fut un temps où l'on était nécessairement ou classique ou romantique. Dans ces conflits de principes esthétiques absolument contraires et que la passion du moment rendait exclusifs, la critique était réduite à un rôle dénué de largeur; par la force des choses, elle était devenue affirmative quand même dans un sens et, dans l'autre, rigoureusement négative. Aujourd'hui, son devoir est d'interpréter et d'enseigner. La confusion des genres a pris un tel développement que les artistes, et à plus forte raison le public, marchent dans une incertitude croissante. L'habileté pratique est générale, elle tient même du prodige si l'on se reporte à ce qu'elle était il y a quelque cinquante ans; mais elle s'éparpille et s'épuise en productions trop souvent légères, insignifiantes, dépourvues d'idée et de portée morale. Il lui manque une base solide et qui soit commune, sinon à tous, au moins à la majorité. Chacun s'enferme dans son atelier et produit pour son propre compte, sans se préoccuper de l'effort du voisin; de là tant d'activité dépensée en pure perte, sans profit réel pour l'art; de là aussi, convenons-en, quelques brillantes origina-

lités. Mais, en somme, l'œil peu exercé s'égare dans cette forêt de personnalités indépendantes, où les sommets se multiplient à ce point qu'ils disparaissent presque sous un niveau unique et d'un relief par conséquent peu sensible. Notons cependant que, si nous avons réellement perdu quelque chose en sécurité, nous devons à cette confusion elle-même de plus riches, de plus vigoureux accents individuels; et peut-être un jour y aura-t-il compensation.

L'école française n'est pas arrivée en un moment à cet état de trouble et de dispersion. Il n'y a pas eu révolution subite, les transitions ont été lentes et insensibles. Dans le bleu limpide et sans orages qui couvrit de son dais pacifique les longues manifestations de David et de ses imitateurs, les nuages venaient poindre un à un, à distance; ce n'est que par une timide progression qu'ils se sont rapprochés et amoncelés de manière à voiler de leur cortège tumultueux cette sérénité imposante. Après que le peintre des *Horaces* eut fait table rase des lois qui régissaient l'art au XVIIIe siècle, lorsqu'il eut imposé la loi nouvelle, et d'une main vigoureuse assis définitivement sa réforme, l'esprit de l'observateur parcourait dans toutes

les directions le champ de l'esthétique et de ses applications avec la même aisance, la même quiétude que le touriste étranger pénétrant pour la première fois dans les jardins tracés plus d'un siècle auparavant par le crayon savant, régulier et un peu froid de Le Nôtre, le dessinateur de Versailles. Pour l'un comme pour l'autre, nulle crainte de s'égarer ; des allées droites, vastes et plates aboutissant à un centre toujours visible. Peu à peu les grandes lignes se sont brisées, tordues, rompues ; elles ont affecté les contournements les plus étranges ; le large et clair damier s'est transformé, il est devenu méconnaissable ; c'est maintenant un labyrinthe : il y faut un guide, un fil d'Ariane. Il est donc nécessaire de poser des jalons de reconnaissance, de classer, autant que cela sera possible, et de délimiter les genres et les groupes. La seule méthode qui s'offre à nous pour obtenir ce résultat consiste à remonter aux sources mêmes de l'anarchie que nous avons dû constater ; à la voir naître et s'étendre, à présenter, en un mot, un résumé concis des fluctuations de l'école française au XIXe siècle : ce sera, pour ainsi dire, le dernier chapitre d'une histoire qui n'existe pas, et dont l'urgence est sensible à tous les artistes

qui souffrent et se plaignent de n'avoir pas même un bon précis de l'histoire qui les intéresse le plus, celle de leur art.

Pour l'objet qui nous occupe, il serait superflu de reprendre l'historique de la peinture avant David. David a coupé le câble derrière lui. Il n'existe plus aucun lien entre le siècle qu'il ferme et celui qu'il ouvre. David commence réellement quelque chose, il fonde une ère nouvelle ; théories et procédés, il fabrique tout à neuf, et, en haine de ce qui l'a précédé, rejette avec un égal mépris le mauvais et l'excellent ; il brise violemment avec la tradition morale (on ne peut l'en blâmer) et avec la tradition professionnelle, qui était encore puissante et forte. Là est son tort ; il n'a pas trouvé d'équivalent à cette dernière, et par là surtout il a fourni des armes contre lui, il a légitimé d'avance une réaction qui était encore lointaine.

On ne sait pas assez, en effet, que le romantisme n'a été dans son principe qu'une protestation contre la nullité des procédés matériels où l'école de David, à la suite de son chef, était tombée. La pratique était méconnue, oubliée, perdue. L'artiste savait dessiner ; peindre, il ne le savait plus. Il possédait à fond les

canons, les règles de l'anatomie, les proportions du corps humain, les lois récentes de la composition pittoresque. Il avait désappris les éléments de la facture large et persistante, les combinaisons les plus simples de la couleur. Les premiers dissidents ne songèrent d'abord qu'à rentrer en possession des procédés féconds imprudemment écartés ; ils comptèrent, pour le succès de leur tentative, sur l'étude assidue des maîtres coloristes proscrits par l'école ; ceux-ci se présentaient en outre avec l'attrait du fruit défendu. Jamais Rubens, jamais Rembrandt, jamais les Vénitiens et les Espagnols ne s'étaient vus au Louvre le centre de tant de chevalets chargés de copies ardemment exécutées. Il est facile de prévoir dès ce moment que l'autorité de David, que la durée de ses préceptes, sont gravement compromises. On comprend combien la pente était glissante, de combien peu il s'en fallait qu'en se décidant à nier la richesse d'exécution sous la brosse du maître, on en arrivât à nier également la richesse de l'invention. Un tel trésor, celui du Musée, du jour où l'on osait y porter les yeux, une variété si réelle, devaient fatalement éblouir une jeunesse exaltée, prompte à se porter aux extrêmes. La renaissance

italienne, étudiée primitivement au point de vue purement plastique, mit rapidement en évidence la monotonie des sujets grecs et romains traités avec conviction, mais d'une façon abstraite et sans prestige, par l'auteur du *Léonidas* et par ceux de ses disciples restés fidèles. De l'analyse matérielle des productions italiennes ou espagnoles, flamandes ou hollandaises, au choix des sujets exploités par les grands peintres du passé qui avaient reconquis une vogue croissante, il n'y avait qu'un pas : il fut franchi. De là, et plus tard par une loi d'extension familière à l'esprit humain, l'encombrement, dans les expositions, des sujets renaissance, moyen âge et exotiques ; mouvement puissamment encouragé, soutenu par un mouvement littéraire analogue et non moins audacieux.

Gros, le premier, et d'instinct, avait porté la hache dans l'arbre de la tradition nouvelle. Jeté par les événements et pendant de longues années hors du cercle d'action de David, poussé fatalement, malgré lui, à participer à la vie expansive des armées, il produisit ses belles épopées militaires, *Jaffa, Eylau*, en dépit de sa secrète ambition, restée, comme sa volonté, soumise à la volonté de David et à l'ambition que celui-ci

lui imposait. Son cœur, respectueusement attaché à l'enseignement du maître, réprouvait les hardiesses de sa main. Il courbait le front devant les admonestations de son impérieux initiateur ; il était intérieurement humilié de ses propres triomphes, des triomphes que lui valaient les « bottes et les habits brodés » (ces mots sont de lui) ; et il prouva combien il était sincère avec lui-même : dès qu'il lui fut permis de renier ouvertement l'esprit de ses grandes œuvres, il le renia, — et de ce reniement il mourut.

L'œuvre d'affranchissement que Gros avait commencée sans en avoir conscience, Géricault résolument et pertinemment l'acheva. Du premier coup, il poussa les choses à toute extrémité ; il creusa un abîme là où Gros avait à peine entamé le sol. Il bannit fièrement de sa pensée et de ses tableaux les sujets jusqu'à lui réputés seuls nobles. Non-seulement il n'accorda aucun souvenir aux héros de l'antiquité ; il poussa même l'audace jusqu'à ne vouloir point regarder les héros de l'heure voisine, ceux de l'Empire. Au moins, la première fois qu'il se soumettra au jugement du public, pour son premier Salon, il se conformera sans doute à l'usage général ; il voudra prouver qu'il

sait peindre un torse et poser une *académie ;* ses licences, il ne se les permettra que plus tard, sa réputation faite? — Nullement.— Point de héros, avons-nous dit ; ajoutons aussi : point de nu, point d'académie. Sur un cheval d'ordonnance, d'une terrifiante impétuosité, il pousse à travers la mêlée un soldat, un officier de *guides ;* et l'année suivante, c'est à un simple cavalier, un cuirassier démonté, blessé, qu'il fera les honneurs de son pinceau énergique et déjà savant. Dernière révolte enfin, protestation suprême, il choisit un cadre plus vaste que celui du *Léonidas,* et sur cet immense châssis, habituellement réservé au récit des hauts faits de l'histoire ancienne ou contemporaine, il développe toutes les scènes d'un drame qu'il choisit d'une vulgarité grandiose, un naufrage, c'est-à-dire des hommes du port, des nègres, opposés à des demi-dieux, aux héros des Thermopyles. La séparation ne pouvait être plus éclatante, plus évidemment calculée, et depuis on n'est pas allé au delà. Le coup porté fut décisif. Avant Géricault, avant le *Naufrage de la Méduse,* le romantisme n'était pas possible ; après lui, il l'était devenu.

C'est ce que les faits eurent bientôt confirmé.

Cependant, il faut nous méfier ici de ce que j'appel-

lerai une erreur d'optique, si facile à commettre que jusqu'à présent personne ne l'a prévue ni évitée. On s'est tellement habitué à opposer l'école classique à l'école romantique que, si l'on n'y prenait garde, si l'on ne fixait et ramenait les faits à leur juste valeur, on risquerait de laisser se confirmer une légende qui déjà tend à s'établir sur l'influence numérique de l'école de la Restauration. Dans les luttes pacifiques de l'intelligence, comme à la guerre, c'est le propre des gens résolus de faire illusion sur leur nombre. La vaillance du cœur grossit les minorités. La puissance d'élan, en rapport avec la puissance de conviction, équilibre les forces adverses, et à la longue, d'après l'importance des résultats acquis, la mémoire exacte des proportions se trouve, sans qu'on s'en soit aperçu, singulièrement altérée. C'est le phénomène qui s'est produit à l'occasion du romantisme, resté maître du champ de bataille. On ne se doute guère maintenant que les artistes dont se composait le cénacle n'étaient pas plus de sept ou huit, qu'il est facile de nommer : deux sculpteurs, MM. Antonin Moine, Auguste Préault; un paysagiste, M. Paul Huet; et parmi les peintres d'histoire : MM. Louis Boulanger, Robert Fleury,

Eugène Devéria, Ary Scheffer, — Comairas et Poterlet, deux noms oubliés, — et le plus illustre, M. Eugène Delacroix.

Le romantisme s'est permis toutes les folies. Il représente le triomphe absolu de l'imagination sur la raison ; mais ses excès ne doivent pas nous faire oublier les services qu'il a rendus en forçant les peintres à rapprendre leur métier, en ressuscitant parmi eux l'étude et le goût des combinaisons de lumière et de couleur. Il a laissé en outre des œuvres qui feront époque. La *Naissance de Henri IV*, le *Colloque de Poissy*, les peintures des deux bibliothèques du Palais-Bourbon et du Luxembourg resteront dans l'avenir à l'honneur de l'école française au XIXe siècle.

Dans le rôle que nous avons choisi et adopté en face de cette curieuse époque, nous devons, avec une égale impartialité, évoquer les noms qui ont opposé le plus de résistance à l'envahissement des idées romantiques. Il en est un qui les prime tous : celui de M. Ingres. Disciple fervent du vieux maître, — de David, — M. Ingres est, si l'on ne considère que la rigidité du principe, légèrement coupable de quelques concessions à la vogue récente. Mais il rentra bientôt

comme un allié puissant dans le sein de l'école qui l'avait formé. Il lui apporta le concours de son autorité naissante, et en retrempant aux sources mêmes de l'école romaine, en élargissant l'esprit des doctrines de David, observées à la lettre avec une trop grande rigueur par les classiques fidèles, il sut raviver habilement l'intérêt, ramener la popularité languissante à ceux qui, sans lui, auraient sans doute reçu le coup de grâce. Peut-être devrait-on reprocher à M. Ingres d'avoir, pour son compte, trop exclusivement sacrifié au culte de la ligne, non-seulement aux dépens de la couleur, ce qui est devenu un lieu commun, mais parfois aux dépens de la vérité anatomique et, ce qui est plus grave, presque toujours aux dépens de l'expression, c'est-à-dire de la vérité morale. Cependant il faut lui savoir gré d'avoir maintenu sévèrement le goût, le culte de l'antique, où l'art trouvera toujours, non des modèles que l'on imite, mais des exemples fortifiants, des exemples de sincérité dans l'interprétation idéale des objets réels.

A côté de M. Ingres, on est tenu de citer son élève, M. Hippolyte Flandrin. Et reconnaissons ici que les voies de l'art ont de singuliers mystères. En peinture

et par la descendance des ateliers, M. Flandrin est un petit-fils de ce David qui est resté absolument fermé à l'émotion religieuse ; M. Ingres lui-même a eté assez faiblement doué en ce sens ; et, en dernier résultat, il arrive que M. Flandrin et M. Delacroix (celui-ci par des moyens tout opposés) sont les deux peintres qui, en ce siècle, ont trouvé les accents les plus vibrants pour exprimer l'intensité du sentiment religieux dans l'homme. Qu'il me suffise de citer à l'appui de cette assertion la *Pietà* de M. Eugène Delacroix à l'église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, et les peintures que M. Hippolyte Flandrin a exécutées autrefois à Saint-Vincent-de-Paul, et depuis à Saint-Germain-des-Prés.

Nous avons montré les deux partis extrêmes dans leurs représentants les plus notables. Il en existe un troisième qui sollicite non moins vivement notre attention ; il eut le désir de concilier les tendances les plus opposées ; s'il n'y réussit pas, ce que nous dirons tout à l'heure, il sut tout au moins, à défaut des deux écoles rivales, ramener à lui l'opinion publique. Mais le succès matériel ne saurait prévaloir contre l'évidence des résultats, et si, après examen, nous devons conclure que le parti de la conciliation est le point de

départ de la désorganisation qui nous a frappés dans l'art contemporain, nous aurons le droit de nous montrer sévère contre cette école dont Paul Delaroche fut le chef.

Les classiques reprochaient surtout, et avec juste raison, aux romantiques, de consacrer leurs pinceaux à *illustrer* des sujets d'un intérêt tout à fait éphémère, d'emprunter le texte de leurs compositions au dernier roman à la mode. Par contre, ces derniers se vantaient d'être seuls à savoir tirer parti des ressources de la palette, à posséder la verve, l'entrain, la séduction par les procédés essentiels de la peinture, dont le premier élément, pensaient-ils, est la couleur. Ils disaient aux classiques : « *Dessinez* vos héros, nous *peindrons* la fantaisie. » Paul Delaroche prit un moyen terme ; mais quelle fut son erreur ! Il composa ses tableaux d'anecdotes romantiques exécutées dans les procédés classiques. Grâce à son esprit ingénieux et fin, il réussit à surprendre l'adhésion presque unanime du public français, et de son succès date le débordement de futilités, d'inutilités qui encombrent encore à présent nos expositions. Je sais combien elle est ingrate, périlleuse et mal appréciée, la tâche de l'artiste ou de

l'écrivain qui, dans le choc des courants de l'opinion, souvent contraires et violents dans leur contradiction, s'obstine à garder sa pensée impartiale ; tout le monde est porté à le traiter en ennemi, personne n'est porté à l'accueillir, parce que lui-même il se tient également loin des entraînements passionnés et qu'il les juge. Un seul fait peut l'absoudre, le triomphe de sa propre cause, et c'est là ce qui a sauvé Paul Delaroche ; mais, dans les esprits de juste milieu, l'erreur est néanmoins sujette à se glisser, et de ce que d'abord Delaroche a lutté seul, il ne s'ensuit pas que nous soyons tenu de dissimuler qu'il a renversé les termes du problème qu'il s'était posé. Sa solution fut nulle, nous verrons combien elle a été abondante en résultats regrettables. L'artiste qui en a le mieux prouvé le néant est l'auteur des peintures du Corps législatif et du Sénat, M. Eugène Delacroix ; il fut souvent contesté, il est vrai, mais il n'est encore venu qu'à un petit nombre de personnes l'idée de nier que ces belles œuvres ne réunissent à la grandeur classique la richesse du procédé personnel de ce peintre, qui personnifie le romantisme.

Il nous reste à suivre dans ses nombreuses conséquences l'erreur de Paul Delaroche, ce n'est plus lui

que nous jugerons, mais sa descendance artistique, qui s'est multipliée avec une rapidité prodigieuse. Nous touchons à l'extrême confusion. Mais nous aurons aussi à signaler les figures vraiment originales de ce temps-ci.

Nous ne devons pas, cependant, même dans cette suite d'aperçus rapides sur l'école française contemporaine, laisser supposer un instant que Paul Delaroche a exercé son influence directement sur l'art et sur les artistes. C'est au public, et d'abord seulement à lui, que l'auteur du *Cromwel,* des *Girondins*, a inculqué le goût de l'anecdote historique, de l'esprit et du joli dans le drame. Ses pointes, ses concetti ont jeté ce même public, qui s'en était épris, hors des voies de la peinture sérieuse. La valeur idéale et la valeur plastique des œuvres d'art lui devinrent en peu de temps, et au même titre, une énigme ; où il y avait gravité morale, — moins encore, quelque entente pittoresque, — il ne trouva bientôt plus que problèmes ennuyeux ou futiles. Pour s'être manifestée par des voies indirectes, la contagion n'en fut pas moins rapide. Elles ont toujours été rares les âmes assez fortes pour lutter contre les exigences, souvent éphémères, de la multi-

tude. Parmi les peintres, ceux qui s'imposèrent à la foule en bravant ses dédains sont peu nombreux : M. Eugène Delacroix, M. Ingres, M. Hippolyte Flandrin, quelques disciples fidèles de ces trois hommes éminents, osèrent seuls maintenir avec énergie les droits méconnus de la grande peinture, et par là, j'entends ses droits à l'austérité morale. Tous les autres, dans cet ordre, sacrifièrent au faux goût ; et depuis qu'avons-nous vu, que voyons-nous encore? — L'Histoire, la chaste muse sévèrement drapée dans les longs plis de sa tunique, l'Histoire transformée en ballerine à paillettes, —Clio en jupes courtes.

Cherchons, trions des noms, de ceux qu'on retient. C'est l'amour de l'anecdote spirituelle, du piquant, du joli, qui a chassé un moment des champs de bataille M. Horace Vernet pour lui faire arranger la Bible à la mode arabe. Triste enfantillage. Laissons de côté la tourbe des imitateurs sans accent personnel, sans vigueur, sans vertu originale, malgré leurs affectations d'indépendance ; pénétrons dans le temple de l'enseignement artistique, comptons les élèves de l'Ecole des Beaux-Arts arrivés à une consécration notoire, et voyons par quels moyens ils y sont arrivés. Est-ce que

les noms de MM. Baudry, Barrias, Bouguereau, Cabanel, Hébert, Benouville lui-même, évoquent une autre image que celle d'Eliacins révoltés, désertant le sanctuaire pour se lancer dans le champ varié mais infécond de la fantaisie anecdotique. Ils sont coupables, mais uniquement de n'avoir pas puisé en eux-mêmes la force de résister aux entraînements d'une popularité illusoire. Peut-être y a-t-il quelque exception à indiquer en faveur des deux derniers. Les mélancoliques figures de M. Hébert ont en effet un accent de sincérité qui justifie sa désertion ; et la *Mort de saint François d'Assise* doit nous rendre indulgents pour les faiblesses de Benouville ; cette œuvre nous permet d'oublier la manière sentimentale vers laquelle il était porté et qui pouvait l'amener à se perdre, comme s'est perdu Ary Scheffer, ce peintre d'une nature remarquablement élevée, mais si peu douée du sens pittoresque.

Au Salon de 1847, M. Gérôme et M. Couture attirèrent sur leur talent l'attention générale et depuis ils l'ont fixée, mais à l'aide de sacrifices regrettables. Le *Combat de coqs*, l'*Orgie romaine* avaient fait concevoir aux esprits optimistes des espérances qui ne

se sont pas absolument réalisées. On ne s'attendait guère sans doute, en ce temps-là, à les retrouver rivaux dans une lice singulière, illustrant, à qui mieux mieux, et de leur pinceau, la vie et les infortunes de Pierrot.

Ce n'est pas sans une mauvaise humeur légitime que la critique parcourt ces groupes divers où l'habileté pratique sert de passe-port à la drôlerie agréable poussée parfois jusqu'à la licence, où l'on voit côte à côte les élèves de Rome et les artistes libres plaisanter, caricaturer — ceux-ci l'histoire ancienne, — ceux-là l'histoire moderne. Le tribunal révolutionnaire et l'aréopage sont enfermés dans un égal scepticisme ; les Vénus mythologiques et les victimes de la Terreur inspirent les mêmes grâces badines ; pour les unes et pour les autres, la palette se charge des couleurs les plus charmantes, les plus tendres. Tout cela est aimable, coquet, mais, on en conviendra, ne répond à son objet que très imparfaitement.

Arrêtons-nous de préférence à deux artistes qui ont vaillamment gagné leur place dans l'histoire de l'art contemporain. Ils ont chacun leur originalité entièrement distincte ; entre eux nulle parenté, non plus

qu'avec aucun autre peintre. Leurs œuvres s'enlèvent sur le fond commun avec un relief vraiment particulier ; on les remarque entre toutes. Il y a néanmoins un vif intérêt à rapprocher les noms de MM. Meissonier et Decamps, parce que, dans leur supériorité individuelle, ils présentent le plus absolu des contrastes. Le premier se plaît à sonder scrupuleusement et à exprimer tour à tour les phénomènes intérieurs du cœur et de l'esprit ; le second s'est plongé, s'est absorbé dans la contemplation des phénomènes naturels, et il les a rendus avec un entrain, une verve longtemps infatigable. Pour Decamps, l'homme est dans la nature un accessoire insignifiant, un animal de plus qui anime et donne du mouvement au paysage. Pour M. Meissonier, toute la nature est dans l'homme ; il n'a vu et n'a jamais voulu voir que cette figure expressive où se reflètent toutes les agitations du monde extérieur dont il s'est constamment écarté, alors que Decamps, maître de la lumière, hésitait et sentait sa main trembler devant cette même figure qu'il négligeait systématiquement. On ne dirait pas sans une évidente partialité que ces deux peintres sont exempts de toute erreur. Decamps a mérité les sévérités de la critique,

tout au moins a-t-il amoindri son auréole, précisément par ce mépris de l'humain qu'il affectait dans ses œuvres ; et dans ce mépris je vois bien plutôt une marque de faiblesse et d'impuissance qu'un signe de force. Mais n'oublions pas que Decamps a ouvert à l'école française les portes d'or d'un monde éblouissant, celles de l'Orient; sachons-lui gré d'avoir été l'initiateur et pour ainsi dire le parrain des Marilhat et des Fromentin. Avoir trouvé après les maîtres une voie nouvelle, c'est avoir acquis d'incontestables titres à un renom durable.

Decamps, qui n'a pas fait d'élèves, a eu des rivaux et des successeurs dont le talent supporte sans fléchir la comparaison avec le sien. M. Meissonier a des imitateurs plutôt que de sérieux émules. S'il a le rare mérite d'avoir rendu, avec un bonheur constant, le jeu mobile de la physionomie humaine, il a fait une grave concession à l'opinion publique en paraissant partager ses injustes préventions contre le costume moderne, en choisissant ses types dans les siècles antérieurs au nôtre. La faute des *petits peintres* français consiste justement à avoir suivi M. Meissonier sur cette pente erronée, et à ne s'être pas toujours relevés

par la perfection soutenue de leur interprétation, comme l'a fait le maître du genre.

Dans les bornes que nous nous sommes imposées, je n'aurais plus que peu de choses à dire sur le sujet qui nous occupe, s'il m'était permis de ne pas tenir compte d'une des branches les plus glorieuses de l'école moderne, et de passer sous silence la manifestation d'une école qui prend le nom de réaliste.

Nous ne chercherons pas chicane à M. Courbet sur ce mot de réalisme qui sert d'enseigne à son atelier, nous ne répéterons pas ce que l'on a maintes fois constaté, c'est-à-dire que ce qu'il appelle ses idées ne sont point du tout nouvelles, qu'il n'a pas le privilége de les avoir inventées; bornons-nous à étudier la valeur de sa tentative, et voyons en dernier résultat s'il faut l'absoudre ou le condamner absolument. Eh bien, je crois que nous devons incliner vers l'absolution, non pas que les principes du peintre d'Ornans aient quelque autorité persistante ; ils sont, au contraire, entachés de violence, de parti pris, de négations qui leur retirent toute espèce de crédit ; mais si le réalisme n'a qu'une vertu, on ne saurait la lui retirer. Le réalisme a eu pour lui l'opportunité dans

l'avènement. Il fallait opposer une réaction quelconque aux affirmations du goût public dépravé par les productions fades que nous avons cherché à caractériser plus haut. Cette réaction fut d'autant plus violente dans ses tendances, que le mal du joli et du convenu était plus profond. Il est parfois nécessaire de soumettre à une nourriture grossière le palais blasé par les sucreries. Le réalisme s'est chargé de nous fournir ces aliments désagréables, mais non inutiles. Le propre des réactions n'est pas la mesure, il serait donc injuste de demander cette qualité à M. Courbet. Il a passé le but, mais il n'a pas entraîné toute son école aussi loin que lui, et son exemple aura été salutaire. Le spectacle de ses excentricités a suffi à mettre de jeunes esprits sur leurs gardes, il est une garantie pour l'avenir. M. Courbet est moins responsable qu'on ne l'a fait. Il a obéi fatalement à une loi morale très précise et très humaine, en ce qu'elle accuse l'imperfection de notre nature. Lorsque la main de l'enfant laisse échapper la corde d'un arc fortement tendu, celle-ci s'échappe en vibrations successives qui lui font, aussi longtemps qu'elles durent, dépasser alternativement le plan exact de sa situation normale. Le mouvement

réaliste subit encore cette phase de trouble ; il n'est pas douteux qu'il ne reprenne un jour une direction conforme aux saines lois de l'art. Il a ramené à l'étude directe de la nature, et il a eu l'audace (il y a souvent de l'audace dans un acte de bon sens) d'affirmer les droits esthétiques du XIXe siècle. Il a réclamé pour l'homme moderne ces droits maintenant concédés à la nature ; il a voulu l'affranchir de la tutelle dite historique, comme le paysage en est lui-même affranchi depuis vingt ans.

Le paysage, en effet, a traversé, dans l'espace de temps où cette étude se circonscrit, trois périodes distinctes : la période historique, la période romantique, et il est en plein dans la troisième, que l'on pourrait nommer la période de sincérité. Chacune d'elles a encore son représentant parmi les peintres vivants. M. Aligny personnifie la première, M. Paul Huet la seconde, et les noms se pressent en foule qui nous serviraient à désigner la dernière ; ceux de MM. Théodore Rousseau et Daubigny sont assez significatifs pour nous dispenser d'en citer un plus grand nombre. M. Corot, qu'on ne peut se dispenser de rappeler quand on parle de paysage, M. Corot trouve les créations

les plus vraies et les plus poétiques, mais les moins réelles ; classique de goût avec une imagination romantique, il est difficile de le ranger même dans le royaume des fantaisistes, d'où le sérieux de son esprit l'exclut ; il habite une planète qui lui appartient, il est le souverain d'un royaume grave et charmant, mais souverain sans sujets.

Si quelque chose pouvait faire fléchir la nécessité impérieuse de la sincérité dans l'art, les beaux dessins de M. Aligny opèreraient ce miracle. Mais on est bientôt ramené au sentiment de cette nécessité quand on voit les peintures de cet artiste distingué. Jamais le danger des systèmes n'a été aussi bien démontré que par ces œuvres où l'on ne trouve aucun accent de nature, où les eaux, les ciels, les arbres, et les rochers sont copiés d'après un modèle prévu, d'une fausseté et d'une bonhomie qui feraient sourire comme manifestation individuelle, qui inquiètent comme manifestation collective, comme loi d'école.

C'est au romantisme en réalité que revient l'honneur d'avoir fait triompher dans le paysage les beautés de la nature sur les beautés de convention ; la lutte a été longue, mais enfin l'autorité du talent l'a emporté,

et le public, résistant par routine, quoique gagné par l'évidence, s'est soumis à l'admiration. L'affranchissement du paysage a été relativement rapide, parce que la période romantique a été moins une réaction (avec les violences que toute réaction comporte) qu'une transition. Les peintres romantiques avaient un point de contact avec les paysagistes classiques ; malgré leur respect plus sérieux pour la nature, eux non plus, ils ne craignaient point de choisir, composer, corriger, et au besoin d'ajouter et de retrancher. La nature dans sa simplicité, souvent sublime, ne leur paraissait pas assez riche en accidents, en phénomènes extraordinaires, c'est en ce sens qu'ils modifiaient ; ils voulaient l'exception comme le paysage historique voulait l'impossible. L'intervalle qui les séparait était bien marqué, mais ce n'était pas un abîme : ce n'était qu'un fossé. Du côté des classiques, la pente était un peu abrupte sans doute, mais non infranchissable, et vers l'école sincère elle s'élevait par degrés insensibles et pleins de séductions invitantes. Celle-ci ne fut donc tenue qu'à peu d'efforts pour s'imposer, et elle s'est maintenue toujours forte et féconde, parce qu'elle a suivi résolûment et sans détours la grande, l'éter-

nelle voie de la vérité, noble ou touchante, quelquefois triviale (d'une trivialité émouvante), jamais vulgaire, ni grossière.

Il faut se borner, c'est pourquoi je n'insisterai point sur la peinture de genre. Elle n'a d'ailleurs pas fait de progrès très sensibles depuis Chardin, et je doute même que ce maître remarquable du dix-huitième siècle ait été dépassé par ses petits-fils du dix-neuvième. Le nom qu'on oubliera le moins est celui de Granet. Sauf quelques autres exceptions, le genre est devenu une marchandise abondante et banale dont la production n'intéresse guère que les marchands de tableaux. Ne regrettons donc pas à ce sujet les étroites limites de notre cadre, étroites pour un si vaste ensemble. Si nous devions les regretter, ce serait en songeant que nous n'avons rien dit d'un art éminemment français, trop négligé par la critique qui le dédaigne, tout à fait à tort. Cet art, c'est la caricature : et nos artistes y excellent, parce qu'il y faut l'esprit, la légèreté, l'adresse, et non un puissant tempérament pittoresque (qui nous fait presque entièrement défaut en France). Ce qui prouve que cette aptitude est bien réellement un don national, c'est qu'à côté de nos ca-

ricaturistes populaires, Carle Vernet, Pigal, Charlet, Daumier, Henri Monnier, Granville, Gavarni, Trimolet, Traviès... on citerait facilement un grand nombre de peintres qui par occasion se sont révélés des caricaturistes remarquables ; nous en indiquerons trois, M. Jacque (*Malades et Médecins*), Gustave Doré (*Rabelais, Légende du Juif Errant, Musée Anglais-Français*), et M. Eugène Giraud. dont le pinceau rapide et magistralement caricatural reproduit chaque semaine, dans un salon artistique, l'une des notabilités les plus illustres dans les arts, les lettres, les sciences, la diplomatie et l'armée, avec une vigueur d'accent et une pénétration comique des plus rares — Sans insister davantage sur cette succession d'artistes qui ont retracé d'un crayon innocemment satirique l'histoire sociale de notre époque, terminons en marquant bien dès ce moment que, malgré des sévérités de détail qui sont légitimes, il ne serait pas juste de conclure que notre école nationale, en ce siècle, a démérité des siècles précédents.

Le livre d'or de la peinture française s'est enrichi de noms qui feront toujours honneur au temps qui les a mis en lumière. Une moyenne de talents qui se

résume jusqu'à présent en des hommes de la valeur de David, Gros, Géricault, Decamps, et Eugène Delacroix, vaut bien assurément quelque estime ; et je ne doute pas que ce que notre aveuglement ou notre modestie appelle du nom d'estime aujourd'hui, ne soit décoré du titre de gloire par l'équitable postérité.

LOUIS DAVID

LOUIS DAVID

I

LA RÉFORME.

L. David et N. Poussin. — La convention et la réaction aux XVIIe et XVIIIe siècles. — Première manière de David tout académique. — Le portrait du Louvre. — La réforme. — Deuxième manière : Les *Horaces*, le *Brutus*. — L'antiquité dans la statuaire romaine et dans les œuvres de David. — La *Mort de Socrate*. — David n'est encore qu'un copiste. — La routine pédagogique est vaincue.

De tous les peintres de l'école française, Louis David est avec Nicolas Poussin celui qui, de nos jours, a conservé le plus d'action sur l'enseignement officiel. Cependant il faut noter des différences, au premier abord inexplicables, dans la rapidité avec laquelle pour chacun d'eux cette action s'est imposée ; nous aurons lieu de revenir sur cette question un peu plus loin. Mais nous devons signaler aussi cette contradiction singulière : le niveau de l'art en France baisse sensiblement et presque sans intermittence après

N. Poussin, bien supérieur et comme artiste et comme homme à David qui, lui, donne une impulsion nouvelle à notre école, pour se voir bientôt dépassé et rejeté à l'arrière-plan par une jeunesse élevée à l'ombre de ses principes. Ce contre-sens, plus apparent que réel, dans l'influence inégale de ces deux hommes d'une valeur si différente, tient à un fait qui relève de l'histoire des arts et à un fait privé.

Poussin n'eut que peu ou point d'élèves et passa la plus grande partie de sa vie en Italie ; il ne vint en France que pour y souffrir de jalousies et de calomnies haineuses qui le forcèrent à s'expatrier de nouveau. David, au contraire, fonda une école rapidement célèbre, et pendant trente ans (de 1785 à 1815), sauf de légères disgrâces, il fut le peintre pour ainsi dire officiel de la nation et des gouvernements qui se succédèrent. David tentait une réaction active et publique contre un art dégénéré ; N. Poussin, lui, touchait de fort près encore à la grande époque de l'art italien ; il assistait, il est vrai, aux mollesses de la décadence, mais il puisait aux sources elles-mêmes, et s'il protestait, ce n'était que par ses œuvres et dans sa correspondance intime. N. Poussin, malgré sa puissance et son originalité, fut un résultat ; David, un point de départ.

Que voyons-nous, en effet, si nous jetons un coup d'œil rapide sur les productions de l'art français après Poussin et Le Sueur, âme charmante, ignorée, égarée dans une méditation solitaire ? Nous assistons aux

pompes décoratives, aux emphases grandioses de Lebrun, aux grâces apprises de Mignard et bientôt à la stricte convention, au factice de Le Moine, à qui nous devons la déplorable école académique du XVIIIe siècle. A peine, çà et là, quelques manifestations d'affranchissement se font-elles jour ; et encore faut-il avouer que, tout à fait libres, elles sont cependant incomplètes et forcément sans autorité : tels les frères Le Nain dans *l'Intérieur de Forge ;* Philippe de Champagne dans *les Religieuses de Port-Royal* et le *Portrait du cardinal de Richelieu ;* Siméon Chardin dans son admirable *Portrait de Mme Lenoir ;* mais la grande difficulté n'est pas abordée, la réaction reste sans effet ; et le goût, se dépravant de plus en plus, la vogue appartient tout entière aux petits maîtres aimables et galants, dépourvus non de talent, mais de crédit durable. La postérité de J.-B. Van Loo ayant fait son temps sur l'esprit public, Vien tente la réaction définitive, et si tous ses efforts personnels restent infructueux (1), il a la joie et aussi la gloire de la voir opérée par un de ses élèves, qui lui-même subit longtemps la pression académique. Louis David, en effet, a près de quarante ans lorsqu'il expose *le Serment des Horaces.*

(1) Le peintre Vien disait de son élève David, qui le détrôna : « *J'ai entr'ouvert la porte, David l'a poussée.* » CHATEAUBRIAND ET SON GROUPE LITTÉRAIRE SOUS L'EMPIRE, par Sainte-Beuve, tome Ier, page 203. (Chez Garnier, frères.)

On nous permettra de ne pas rapporter méthodiquement ici la vie de David, et de n'en citer que les traits qui nous paraîtront de nature à ouvrir des perspectives nouvelles à l'analyse de son œuvre, ou qui viendront à l'appui de nos déductions. Je n'ai pas la prétention de refaire une biographie qui, d'ailleurs, a été fort complètement écrite, et où l'auteur a pris le soin de réunir à ses très curieux souvenirs personnels tous les documents de quelque intérêt publiés antérieurement (1).

Je prends David à son heure importante, en 1783, au moment où, entré à l'Académie sur la présentation de son tableau d'*Hector et Andromaque,* son atelier étant devenu trop étroit pour contenir les nombreux élèves qui avaient hâte d'y recevoir son enseignement, il entrevit le prestige que pouvait lui donner le rôle nouveau de chef d'école, s'il savait en tirer parti. C'est alors qu'il résolut de secouer à jamais le joug des règles classiques dont, il est facile de le reconnaître, il suivit les errements funestes depuis son premier concours pour le prix de Rome, en 1771 (*Combat de Minerve contre Mars et Vénus,* aujourd'hui au Louvre), jusqu'au *Bélisaire* exposé à Paris dix ans plus tard et qui lui avait valu l'agrégation académique.

(1) *Louis David, son école et son temps,* souvenirs, par E. J. Delécluze, Paris, Didier, 1858.

Il est essentiel de consulter aussi la grande et définitive biographie intitulée : LE PEINTRE LOUIS DAVID, *par J.-L. Jules David, son petit-fils,* Paris, Victor Havard, 1881.

Son plus récent tableau, intitulé maladroitement *la Mort d'Hector*, puisqu'il représente Andromaque pleurant sur le corps du héros troyen, était, tout autant que *la Peste de Saint Roch* — une de ses premières œuvres (1) — dans les traditions immédiates de l'école ; mais on y aperçoit déjà une certaine recherche d'exactitude archéologique dans le dessin des accessoires, en particulier dans la forme des meubles et dans l'architecture. C'est là le premier symptôme en France de ce retour aux monuments antiques qui s'accomplira bientôt avec un retentissement sans exemple.

Dans les nouvelles salles de l'école francaise au musée de Paris, on peut voir le beau portrait d'un jeune homme vêtu de gris et tenant en main une palette. Cette toile, qui ne fixe pas assez l'attention, mérite pourtant qu'on s'y arrête. Le front est bombé, peu ouvert ; les cheveux bruns et plantés dru sont sans souplesse, les yeux noirs, durs et sans vivacité, quoique ne manquant pas d'éclat, les joues pleines et un peu molles ; le dessin de la bouche est défiguré par un accident que l'artiste a dû reproduire, enfin le teint est terne et légèrement plombé. Ce portrait est celui de David peint par lui-même à l'âge de vingt ou vingt-cinq ans. Dans son ensemble, il indique une nature sans largeur, commune de race, mais tenace et ambitieuse. La tête accuse un désir de dominer vague encore et très incertain sur la manière dont il

(1) Le tableau est exposé au Lazaret, à Marseille.

s'exercera, sur les moyens d'arriver à la domination. Ces moyens, David n'en était pas à les rechercher : il traversait cette phase cruelle de son existence où, réellement supérieur à tous ses condisciples, il se voyait systématiquement repoussé du but où tendaient ses efforts, le voyage à Rome ; — l'heure où il essaya de se laisser mourir d'inanition était encore tout près de lui. Découragé, sans initiative jusqu'au jour du succès, le succès ouvrit un champ fécondé d'amertume à toutes ses ambitions, et de ce jour, celui de son entrée à l'Académie, nous pouvons prévoir la courte durée de cette institution : il l'annihilera, il la fera déserter par la nouveauté de son enseignement, ou par la force il la supprimera, si cette force arrive entre ses mains : par malheur, elle y arrivera.

Se distinguer, sortir à tout prix des fausses doctrines en crédit, non seulement parce qu'elles sont fausses, mais parce qu'elles sont : telle est en ce moment la préoccupation constante de David. Comment réussira-t-il ? Où trouvera-t-il des éléments de rénovation assez puissants pour détourner le courant établi et l'amener dans une autre direction ? Afin de résoudre le problème, anticipons sur l'examen méthodique de l'œuvre que tout le monde connaît dans ses parties essentielles, et procédons par assertions ; la suite de cette étude en sera singulièrement éclairée, et, d'ailleurs, se chargera de les justifier.

A l'époque de son premier séjour en Italie, les esprits avaient été récemment éveillés sur l'art antique

par les publications de Lessing, de Heyne, reprises depuis par Winckelmann et Raphaël Mengs. Déjà dans les ateliers de Rome on discutait avec une certaine passion la valeur de ces restaurations théoriques d'un art dont les précieux monuments étaient accessibles à tous. David prenait peu de part à ces discussions, mais elles restaient profondément gravées dans sa pensée. Il les portait en lui ; il les porta longtemps sans prendre parti pour ou contre les novateurs ; cependant un secret instinct le poussa à leur donner, dans son tableau d'*Hector et Andromaque*, un gage de sympathie qui ne fut pas remarqué. Un certain calcul, fort loyal d'ailleurs, et bientôt la conviction lui firent adopter pleinement les nouvelles idées qui n'avaient pas encore pénétré en France, où il rêva d'être leur introducteur. Elles servaient à merveille son légitime désir de renouveler l'art français, et, de plus — à cet esprit peu étendu qui n'eut jamais qu'une initiative de seconde main — elles s'imposaient par une sorte de prestige scientifique qui leur donnait l'autorité dont il avait besoin pour lui-même. Lorsqu'il les mit en œuvre, elles ne furent nullement contestées, on les accueillit avec une faveur extraordinaire, nous dirons pourquoi ; mais elles pouvaient aussi bien échouer, et, dès lors, il se retranchait derrière ce rempart d'érudition esthétique sortie des patientes recherches de deux Allemands. La nature de son talent le portait bien plutôt à continuer Lebrun, dont le faste apparent devait le séduire. Mais, outre que David s'inquiétait

surtout de produire autre chose que ce que l'art français avait produit avant lui, qu'il voulait qu'on le distinguât entre tous ses prédécesseurs, les œuvres de Lebrun n'avaient pas la condition essentielle qui eût pu l'attacher à cette restauration : elles manquaient d'autorité ; — et c'est la garantie de l'autorité morale qu'il lui fallait pour opérer sa réforme. Cette sorte de garantie, il la recherchera toujours dans ses transformations successives, à moins que, tout d'abord, il n'ait été subjugué et qu'une admiration ne se soit emparée de son esprit sans le concours de sa volonté. A cette âme sans ressources intérieures, nous le verrons, il fallut toujours une idole.

C'est sous l'empire de ces pensées de réforme, et son plan déjà esquissé, qu'il se dirigea de nouveau vers Rome, décidé, pour contrôler ce plan, à étudier à son tour et à s'approprier le génie de ces monuments antiques, représentatifs, disait-on, du beau absolu.

Il faut ajouter, d'ailleurs, qu'il était favorisé par les circonstances. Dans les dernières années du règne de Louis XVI, une préoccupation générale des républiques anciennes avait introduit dans le courant officiel une vive curiosité pour la reproduction artistique — plastique, pittoresque ou littéraire — des hauts faits de l'histoire grecque et surtout de l'histoire romaine ; c'est pour obéir à cette tendance du goût français que M. d'Angivilliers, directeur général des bâtiments du roi, avait commandé à l'artiste l'exécution de deux tableaux qui assurèrent définitivement sa réputation :

le Serment des Horaces et *les Licteurs rapportant à Brutus le corps de ses fils* (1). C'était là, pour David, une occasion précieuse d'appliquer les principes de la nouvelle doctrine : c'est non pas ce qu'il fit, mais ce qu'il tenta, et nous allons voir ce que produisit cette seconde manière qui dura quatre ans, pendant lesquels il peignit quatre tableaux : les *Horaces*, le *Brutus*, *la Mort de Socrate* et *les Amours d'Hélène et de Pâris*.

Eh bien, qu'on veuille le reconnaître, il n'y a rien qui soit moins fait pour donner une idée de l'antiquité, au point de vue historique ou social ; rien qui rappelle moins les œuvres d'art qu'elle nous a laissées ; et, pour s'en convaincre, il suffit, trois de ces toiles étant au Louvre, de descendre au rez-de-chaussée où sont les marbres antiques et de comparer.

Ici, nul effort, — et je ne parle que de la statuaire romaine : David n'avait encore étudié que celle-là, — nul effort, nulle emphase ; peu de grâce, il est vrai, mais une vie libre dans son plein exercice ; absence d'âme, mais une force équilibrée, sévère, contenue.

Là, au contraire, tout est tendu, le corps et l'esprit, l'attitude et le geste ; de grâce, il n'y en a pas ; de flamme intérieure, n'en cherchez nul vestige : la passion, qui devrait animer ces héros, les paralyse.

Ce qu'on trouve dans ces œuvres, c'est une correction de *dessin* incontestable ; et je souligne le mot pour

(1) Ce tableau fit révolution dans la mode et le mobilier.

limiter l'éloge à ce seul élément de l'art de peindre. Voyez, dans le *Brutus,* le personnage principal lui-même, Brutus ; étudiez-le anatomiquement sur la gravure : il est, dans les formes, d'une justesse de proportions rigoureuse; maintenant, jetez un coup d'œil sur le tableau: par un malencontreux effet de lumière, les extrémités inférieures étant au premier plan, tout le haut du corps se trouve rejeté bien au-delà du groupe des femmes qui occupe à peu près le centre de la perspective. Donc, et il n'y a pas autre chose, un dessin correct: telle est la qualité essentielle qui caractérise cette phase du talent de David. Un seul, entre tous ces tableaux, est composé d'une manière acceptable, le *Socrate*. Dans *les Horaces,* dans le *Brutus,* il obéit à cette tradition bizarre qui fait une loi de l'équilibre dans la disposition des groupes, loi qu'il ne faut pas condamner d'une manière absolue et qui a sa véritable valeur, lorsque, mise en pratique, elle se révèle à l'œil exercé, et non lorsque, mal comprise et mal interprétée, elle choque aussi visiblement que dans les deux toiles que nous étudions. Dans *les Amours d'Hélène et de Pâris,* sensible aux observations qui lui avaient été faites et que lui-même il se fit à cet égard, il évita ce défaut; mais, en groupant au centre de la toile les deux seuls personnages qu'il met en scène, il ne put éviter de laisser à droite et à gauche des vides mal remplis par les accessoires.

La Mort de Socrate est le morceau principal de cette seconde manière; tout n'y est pas irréprochable, mais

rien n'y est ridicule dans le sens de la composition, et l'intention en est élevée. Ce n'est plus, comme dans le *Brutus* ou *les Horaces,* une chaise vide ou un faisceau d'épées qui appelle tout d'abord l'attention au milieu du tableau, c'est Socrate lui-même ; il n'y a plus ici un côté exclusivement consacré à un groupe de femmes, l'autre côté au groupe des hommes ; plus d'accessoires inutiles, de ces accessoires pseudo-grecs ou romains que David prit trop longtemps pour la dernière expression d'une restitution sérieusement archaïque. On peut encore blâmer la pose tourmentée de l'esclave tendant la coupe au divin philosophe, le geste si peu naturel du dernier personnage à droite, tourné contre le mur où s'appuie une de ses mains, tandis que l'autre rejoint péniblement la tête renversée en arrière ; mais il faut louer sans restriction la belle attitude de Platon, si noble et si pure tout à la fois, les têtes recueillies des deux enfants. Le Socrate est moins heureux ; il est péniblement assis, le mouvement est dénué de souplesse, et l'exécution laisse voir une recherche de précision dans le *rendu* des plus petits détails anatomiques qui fatigue et enlève à cette partie de l'œuvre tout caractère de grandeur. C'est que David n'était pas un maître alors ; il avait étudié la sculpture antique, mais il n'avait pas remarqué avec quelle largeur elle modelait par plans généraux toutes les parties du corps humain, sans s'arrêter à la minutieuse réalité du détail ; il n'était pas un maître alors, — il n'était qu'un copiste.

Si maintenant nous résumons ce que ces quatre

toiles apportèrent à l'art français, nous devrons savoir gré à David de lui avoir montré un dessin sévère, vigoureux, savant, un pinceau habile et ferme où se reconnaît une main qui avait copié la *Cène* de ce peintre français devenu italien, notre Valentin. En outre, il avait affranchi l'école de la routine, de l'afféterie, de la convention froide et banale. Il n'y avait pas introduit le mouvement, la chaleur, la vérité, la vie ; mais, chose précieuse, le lien était coupé, la routine pédagogique était vaincue.

II

PUISSANCE DE LA PASSION DANS L'ART

L. David et P. Corneille. — Succès de la réforme : raisons de ce succès et de l'insuccès de N. Poussin. — Troisième manière : Le *Serment du Jeu de Paume,* le *Marat expirant*, le *Lepelletier Saint-Fargeau*. — Eclair d'originalité. — David a méconnu sa mission. — « Le tyran des arts. »

Souvent on s'est plu à comparer le peintre des *Horaces* à Corneille ; on ne s'est pas borné à mettre leurs œuvres en parallèle, on a voulu aussi en établir un entre leurs caractères. Au premier coup d'œil, en effet, et si l'on s'arrête à la surface, le rapport se présente assez naturellement à l'esprit. Mais, outre que de semblables rapprochements ont toujours quelque chose d'un peu puéril, pouvons-nous admettre celui-ci sans objection ? Corneille est un génie mâle, puissant, fécond et vaste ; dans son ampleur, sûr de lui, il ne voit même pas le ridicule. David s'épuise à la recherche de la virilité, et l'on trouve assez vite le fond de sa puissance ; le ridicule est précisément ce qu'il redoute le

plus. Les Romains de Corneille sont vivants, bruyants pour ainsi dire, nobles sans le savoir ; un souffle large les inspire et les anime ; ils sont vraiment humains et de tous les temps : ôtez les masques, changez les costumes, vous serez toujours devant des héros. Les Romains de David ne sont que Romains, et encore la science archéologique qui a fait des progrès depuis un siècle émettrait peut-être des doutes à cet égard ; ils sont hommes au point de vue anatomique, mais non pas humains ; ils ne nous attirent ni ne nous émeuvent ; ils ne nous repoussent pas non plus : ils nous laissent indifférents. Quelles passions soulèvent-ils ? aucune, parce que la passion n'agita pas chez eux un seul de ses orages, et jamais ne dérangea un seul trait de leur physionomie. Fureur, tristesse, accablement, résignation, amour, la main de l'artiste a posé sur le visage méthodiquement et mathématiquement la grimace qui donne au *facies* l'une ou l'autre de ces expressions ; mais ce qui fait le sublime de cette grimace, le rayon divin qui l'illumine et trahit le volcan intérieur, David, en lui non plus que sur sa palette, ne l'a su trouver. Les héros de Corneille nous font battre le cœur, nous remuent profondément, provoquent nos larmes, et, plus souvent encore, nous grandissent ; posons la main sur le sein gauche de l'aîné des Horaces ou de la mère des Brutus, nous ne sentons que les aspérités de la toile. — En deux mots, dans les Romains de Corneille, il y a l'âme de Rome ; dans les Romains de David, il n'y en a que l'enseigne.

Cependant, malgré toutes les lacunes de son talent, David obtint, de 1785 à 1789, un succès prodigieux et sans précédent ; il exerça une telle influence sur le goût de son époque, que les modes s'en trouvèrent sensiblement modifiées ; le mobilier lui-même affecta les apparences qu'on lui voyait dans les œuvres du peintre ; les formes massives, lourdes, carrées, se substituèrent aux élégances et aux contournements légers du règne de Louis XV, déjà rectifiés et devenus plus rigides sous Louis XVI. On ne pouvait assurément donner à l'artiste un plus sincère témoignage d'admiration ; au moins la chose nous apparaît-elle ainsi tout d'abord, et l'on a pu s'y tromper longtemps. Mais si nous soumettions le sentiment national, en ce qui touche le succès de David, à une analyse un peu sévère, peut-être verrions-nous s'opérer de singuliers déplacements ; peut-être ne trouverions-nous au fond de cet enthousiasme qu'une heureuse coïncidence, et serions-nous bientôt assurés qu'en applaudissant David, c'était elle-même que la France applaudissait. Songeons-y quelques instants.

Nous avons déjà remarqué la curiosité de l'opinion pour tout ce qui lui retraçait quelque chose des républiques anciennes ; c'est là un symptôme important et qu'il ne faut pas négliger. Les esprits étaient vivement préoccupés de l'antiquité, avons-nous dit ; mais ce n'était point le pur amour des lettres ou de l'art qui les faisait ainsi remonter aux sources classiques, leur ardeur n'était nullement désintéressée. Un mouvement

immense les agitait, mouvement sourd, latent, qui se trahissait toutefois de mille façons différentes ; une grande secousse sociale était imminente. La bourgeoisie, nourrie de fortes études, lorsqu'elle fut éveillée aux sentiments républicains, prit ses types dans l'histoire qui lui était la plus familière, l'histoire de la Grèce et de Rome. La témérité de ses conceptions l'épouvantait elle-même, et ce que n'eût pas cherché un jeune peuple, libre de toute tradition, un peuple écrasé d'un passé traditionnel si lourd, éprouvait — comme David individuellement l'avait éprouvé — le besoin de s'appuyer dans ses audaces sur une autorité qu'on lui avait appris à considérer comme infaillible et maîtresse en toutes choses, sur l'antiquité.

On se l'explique maintenant, David réfléchissait exactement le sentiment national qui s'applaudissait dans son propre reflet ; la foule venait se fortifier dans ses admirations en admirant les œuvres de celui qui lui figurait les héros dont elle faisait ses modèles. De là cette facilité avec laquelle s'accomplit dans l'art une révolution parallèle à la révolution qui s'accomplissait dans les mœurs et dans l'ordre social.

C'est ici le lieu de compléter ce que nous disions de N. Poussin, et du peu d'influence qu'il exerça immédiatement sur l'art français : il contrariait les idées générales, loin de les servir ; il se faisait simple et sévère en un temps d'exagération, de laisser-aller pompeux et de magnificences décoratives ; il ne se fit pas le courtisan de son époque, et quoique vivement

apprécié de quelques-uns, parce qu'il fut digne, il resta dédaigné. Il ne revint tout à fait en honneur dans l'enseignement que près de deux cents ans après son passage dans l'école, dans les premières années de ce siècle, sous la Restauration.

Mais le temps a marché, les événements se sont précipités, la salle du jeu de paume à Versailles a entendu le serment des députés qui composeront tout à l'heure l'Assemblée constituante ; la popularité de David l'a tout naturellement désigné pour devenir le peintre officiel de la Révolution. En effet, on lui demande de fixer, d'une manière durable, le souvenir de cette journée fameuse qui prit le nom de Serment du jeu de paume ; et nous allons voir le peintre de *la Peste de saint Roch* et des *Horaces* transformer son talent une troisième fois, renoncer à poursuivre ses longues études antérieures, abandonner l'histoire et consacrer son pinceau à la reproduction des événements contemporains ; il ne reniera pas ses croyances primitives — tout le monde les partage avec lui — mais il les modifiera, les interprètera d'une manière plus originale, leur donnera un caractère actuel, et nous pouvons croire un instant qu'il va sortir de ces combinaisons nouvelles quelque chose de grand, — ce qu'aujourd'hui encore on ne peut que pressentir ; — pendant un moment, nous avons le droit d'espérer que du cerveau de David l'art moderne jaillira vivant et chaud.

Dans *le Serment du jeu de paume,* le peintre nous révèle une face de son talent tout à fait imprévue ; le

sentiment des masses s'y montre très réel, la physionomie du groupe moderne est observée. Progrès immense, c'est du fait même de l'actualité que l'artiste s'inspire : son patient travail sur le modèle humain lui retire de sa spontanéité, mais donne à ses personnages une sûreté, une solidité incomparables. Cependant il n'a pu encore secouer l'effort et l'affectation dramatique; l'aisance lui fait défaut. C'est que les instincts républicains sont encore subordonnés chez lui à sa manière de comprendre la république antique, le cœur est soumis à l'intelligence faussée : l'histoire lui a montré des héros, il veut léguer des héros à l'histoire. Il croit avec son temps que la représentation de l'héroïsme est dans l'attitude.

Mais ne perdons point patience, saisissons-le dans une heure de passion profonde, prenons-le sous le coup d'une émotion violente, attendons-le au jour de l'indignation ; qu'on abatte un de ses dieux ! Là, si les circonstances nous viennent en aide, nous devrons voir éclater le génie, dont jusqu'à présent nous avons eu le droit de douter.

La France était emportée dans un mouvement terrible : le 17 janvier 1793, la peine de mort est votée à la Convention contre le roi Louis XVI ; trois jours ne s'étaient pas écoulés qu'un des votants, Michel Lepelletier de Saint-Fargeau, tombait sous les coups d'un ancien garde du corps, nommé Pâris. Un mois plus tard, David, l'ardent conventionnel, présentait à l'assemblée un tableau commémoratif de l'assassinat de

son collègue. Ce tableau n'existe plus ; il ne nous en reste d'autre souvenir qu'une gravure et un dessin à la plume fait d'après la tête de Michel Lepelletier mort. Ce dessin est de toute beauté, et pour la première fois nous voyons apparaître chez le peintre l'intelligence de la couleur. Tout nous l'annonce, nous touchons évidemment à une œuvre capitale.

Marat, à son tour, frappé pendant qu'il était au bain, meurt sous le couteau de Charlotte Corday. Comme il l'avait fait pour Lepelletier de Saint-Fargeau, trois mois après l'événement, l'artiste offrait à la Convention le tableau représentant *Marat expirant*. Ce tableau est un chef-d'œuvre.

La composition en est simple et l'effet saisissant.

Sur un fond très sombre, sans nul accessoire, se détache le cadavre, dont la partie supérieure seule est dégagée de la baignoire. Comme le buste, la tête renversée est enveloppée de linges blancs d'où s'échappe une mèche de cheveux humides et collés au front ; légèrement idéalisée, elle porte encore cependant les stigmates de la misère envieuse, l'empreinte des fatigues et des ravages d'une ambition inassouvie. La main gauche, appuyée sur la planche drapée de serge verte qui recouvre la baignoire, tient entre ses doigts crispés la lettre que lui présenta la jeune femme ; le bras droit tombe perpendiculairement en dehors et d'une manière sinistre. A terre a roulé le couteau qui fit cette plaie béante au-dessous de la clavicule ; de la blessure, quelques gouttes de sang ont jailli, une seule

sur la lettre, quelques autres sur le linge de corps. Enfin, et pour accessoire unique, un petit bahut en bois blanc est debout, appuyé contre la baignoire.

Dans ce tableau, tout est peint sobrement, sincèrement, composé sans emphase, avec un cachet de réalité sévère. Le corps tout moite des affres de la mort est modelé merveilleusement, et David, par un miracle de la passion vivement surexitée, a rencontré un effet de lumière dont il a su tirer un grand effet de couleur. Il a triomphé en maître des difficultés que lui présentait l'opposition des chairs blanches et des draperies également blanches. Sans charlatanisme, sans fausse recherche mélodramatique, comme sans trivialité, il a su peindre une œuvre contenue, émouvante et vraie. Il a peint la mort comme nous la comprenons, il n'a consulté ni l'antique ni l'école espagnole, l'œuvre est sortie de lui-même, *ex corde*, originale et forte.

La tête de Lepelletier de Saint-Fargeau est du même sentiment, aussi puissante ; le corps est tombé foudroyé en pleine action, on le voit, à considérer ces traits que la mort n'a pas altérés, restés fermes et fins, et qu'elle n'a fait que modeler plus étroitement ; le profil est plus noble, plus pur que celui de Marat, mais cela tient uniquement au modèle et nullement au talent du peintre. (1).

(1) Rapprocher de *la Maraîchère*, 1795 (musée de Lyon), admirable de caractère, l'œil noir, la bouche entr'ouverte, les cheveux flottants sans béguin, en tablier et fichu, les bras croisés, gravée par Jules David,

Voilà donc deux grandes œuvres où David a montré ce qu'il eût pu faire pour les progrès de l'art français, s'il avait compris sa mission. S'il n'avait partagé avec ses contemporains l'erreur malheureuse qui le fit bientôt retourner à l'imitation de l'antique, David, avec son talent et son nom, pouvait nous éviter un siècle de troubles, d'angoisses et de doutes : il pouvait, il y a soixante-dix ans, réunir les éléments du beau moderne.

Le Serment du jeu de paume, la *Tête de Michel Lepelletier* et le *Marat expirant* (1) étaient les trois premières étapes dans cette voie de liberté où il trouvait une gloire durable ; et, par la science du dessin, par l'autorité de son enseignement, il mettait cette réforme, que l'on eût alors facilement acceptée, à l'abri des contestations qu'elle soulèvera longtemps encore contre ceux qui oseront l'entreprendre. Il y avait en David le germe de grandes interprétations ; il n'a su

(1). Le dessin à la plume d'après la tête de Lepelletier de Saint-Fargeau a fait partie de la galerie du prince Napoléon, qui se trouvait posséder ainsi l'une des quatre grandes œuvres de David. Le *Marat expirant*, que l'on voyait dans la même galerie, est une excellente copie faite par Gérard, d'après l'original qui appartient à M. Jules David, petit-fils du peintre. Je tiens d'une personne digne de foi que le dernier possesseur de la *Mort de Lepelletier* a brûlé ce tableau. Il aurait obéi à un sentiment exagéré de haine politique contre le personnage mis en scène par David. Le tableau était en lui-même assez nul, au point de vue de la composition. Le dessin à la plume qui nous reste ferait au peintre plus d'honneur que l'œuvre achevée.

ni le voir ni le développer, et, ce qui est plus grave, chez ses élèves, il l'a étouffé.

Peut-être la faute ne lui est-elle pas uniquement imputable ; les événements dans sa vie furent bientôt d'une rigueur inattendue. Comme il avait adoré Marat, comme, plus tard, il adorera Bonaparte, il adorait Robespierre ; il avait soulevé bien des haines contre lui, et, si nous laissions le peintre dans l'ombre pour regarder l'homme plus attentivement, il nous serait facile de voir qu'elles n'étaient pas toutes imméritées. Comme membre de la Convention, il ne s'était pas borné à dresser le plan des grandes fêtes républicaines, à régler l'ordre des cérémonies, à dessiner des costumes pour les divers corps de l'Etat ou les médailles commémoratives des faits de guerre les plus glorieux, et cela « à l'imitation des Grecs et des Romains (1). » Dans ses discours, la plupart ridiculement emphatiques et faux de ton, il ne proposait pas seulement l'érection de statues ou de monuments nationaux, il parlait souvent aussi sur les arts et la situation des artistes. En 1789, il avait appuyé de toute son influence une pétition de quelques-uns d'entre eux tendant à faire supprimer l'Académie de peinture, et pendant trois ans il poursuivit ce but avec obstination ; il l'atteignit enfin. On ne lui pardonna pas cela, et lorsque, après le 9 thermidor, il fut décrété d'accusation comme faisant partie du Comité de Salut public et comme ami

(1) Discours prononcé par David à la Convention nationale, le 26 octobre 1792.

de Robespierre, il s'éleva une voix qui, dans ses interpellations violentes, ne manqua pas de l'appeler « le tyran des arts. » Il fut arrêté en effet, mais bientôt après délivré, sur un rapport de Merlin de Douai déclarant, au nom des trois comités, qu'il n'y avait pas lieu à examen. Circonstance honorable pour David, ses élèves avaient fait parvenir à l'assemblée une lettre par laquelle ils demandaient que leur maître fût rendu à son enseignement. Quelques mois plus tard cependant, compromis de nouveau dans un complot des terroristes contre la Convention, il fut emprisonné au Luxembourg Les émotions violentes qu'il avait éprouvées pendant les terribles journées où il paraissait en coupable à la barre de cette chambre qui ne lui avait jusqu'alors adressé que des approbations, l'inquiétude qui lui restait encore sur l'issue de sa détention, calmèrent sa fièvre républicaine, et c'est là sans doute qu'il résolut de refuser à jamais son pinceau aux scènes contemporaines — nous verrons s'il se tint parole — pour se consacrer exclusivement au culte du beau antique et de la tradition.

III

L'ERREUR DE SYSTÈME

La tradition : la lettre et l'esprit de la tradition. — Maurice Quaï. — Quatrième manière : les *Sabines*, le *Léonidas*. — La peinture de morceau, nulle unité : la *Dispute du Saint-Sacrement*, de Raphaël. — Vaine imitation de l'art grec : caractère de ce dernier.

La tradition ! Je ne crois pas qu'il existe un mot dont on ait plus abusé dans le domaine des faits qui relèvent de la seule pensée, en histoire, en politique, en philosophie, aussi bien que dans l'art militaire ou dans l'art du comédien ; mais on ne l'a jamais invoqué plus maladroitement que dans les discussions, les appréciations touchant l'art musical ou les arts du dessin. Sans tenir compte des modifications profondes apportées par les siècles dans les mœurs et dans les esprits, négligeant les différences de milieux, les substitutions de croyances, les oppositions de climats, on a voulu réduire le rôle de la tradition aux servilités de l'imitation. Ceux-là mêmes qui, avec beaucoup de

raison, refusent à l'art le droit d'imiter la nature pour ne le laisser libre que de l'interpréter, ce sont ceux-là — contradiction singulière et trop peu remarquée — qui le confinent dans les liens étroits de l'imitation en face des œuvres que le génie antique et le génie italien nous ont léguées, et d'après lesquelles ils ont fondé une certaine règle qu'on appelle la tradition, un certain code qu'ils nomment le respect de la tradition. Faut-il démontrer où est l'erreur? Cet ensemble de lois esthétiques que trouve le génie, et qui correspond aux besoins, aux sentiments, aux aspirations d'une époque ou d'un peuple dont, avant tout, il est l'expression rigoureuse, ils ont cru pouvoir l'imposer à tous les peuples, à toutes les époques, limitant ainsi ce que Dieu a laissé sans limites, — les ressources infinies de l'humanité. Entraînés par la force des choses, au moment même où le flot les déborde, ils ferment les yeux et, volontairement aveugles, ils nient. Ils ont vu une certaine médaille, d'une valeur esthétique incontestable, frappée à un certain coin; à ce coin, ils veulent frapper toutes les monnaies. S'il fallait chercher des exemples, en citer, on rappellerait qu'ils ont nié l'art chrétien au profit exclusif de l'art grec, et qu'ils saluent l'art chrétien aujourd'hui qu'il se meurt, semblables en cela d'ailleurs à ces principicules allemands qui refusaient de reconnaître les gouvernements qu'il plaît à la France de se donner, ou qui ne les reconnaissaient que la veille et quelquefois le lendemain de leur chute. Le reproche sérieux qu'on doit leur adresser,

c'est d'avoir tenté d'immobiliser, et souvent, par une fausse impulsion, d'avoir fait rétrograder le mouvement d'élan vers l'avenir parti précisément de la tradition. En un mot, ne comprenant pas l'esprit, ils n'ont affirmé que la lettre.

Mais quel est au juste l'esprit de la tradition, et comment le définir?

L'humanité, dans sa nuit, a ses colonnes et ses phares qui la soutiennent et en même temps l'éclairent. Nous les décorons de noms humains et, dans l'ordre qui nous occupe, nous les nommons Phidias, Vinci, Michel-Ange, Rembrandt. Les âmes étroites, stériles ou esclaves, attirées par leur éclat, se bornent à les considérer dans le jeu et l'entre-croisement de leurs rayons, qu'elles s'épuisent à reproduire strictement, pour n'arriver en dernier résultat qu'à une mesquine parodie, présentée pour une imitation équivalente. Elles pensent avoir trouvé le beau pour l'avoir reflété dans un miroir défectueux. Les âmes, au contraire, plus élevées et plus larges, au risque d'y brûler leurs ailes, vont droit au foyer central ; ce qu'elles recherchent, ce n'est pas le caprice du rayonnement, c'est le rayon lui-même. Ce rayon les pénétrera peut-être avec une intensité douloureuse, mais, sublime revanche, il allumera en elles une flamme susceptible de grandir et de devenir à son tour le centre d'un nouveau foyer.

Celles-là n'ont vu que la lettre de la tradition, celles-ci en ont vu l'esprit.

David aussi obéissait à une tradition renaissante

lorsqu'il peignait les *Horaces* et le *Socrate*; malheureusement l'idée première ne lui appartenait pas, il l'avait trouvée dans le cerveau de Lessing, et sans bien se l'expliquer. Un de ses élèves, mieux que lui, en avait eu l'intelligence. Il mourut fou, dit-on: il s'appelait Maurice Quaï. Maurice lui-même se trompait; mais il avait compris que si l'on restaurait l'art antique, il ne fallait pas s'adresser aux ouvriers de la dernière heure, aux interprètes, aux Romains; il s'était dit qu'il fallait remonter aux origines et puiser aux sources les plus pures de l'art grec. L'erreur de Maurice Quaï, c'est qu'il ne fit de cette étude, lui aussi, qu'un but d'imitation, au lieu d'en tirer un sujet d'inspiration. Dans l'atelier du maître, cependant, il exposait ses théories, et formait un parti avancé qui prit le nom de *secte des primitifs*. David dédaigna ces jeunes gens qui bientôt se dispersèrent; mais dans son isolement forcé au Luxembourg, lorsque, méditant de rentrer dans la vie artistique par une œuvre importante, il conçut le projet de peindre *les Sabines*, les idées de Maurice Quaï sur l'art avaient germé en lui, il s'était imposé d'autres lois et il pouvait dire en parlant des *Horaces*: « Peut-être ai-je trop laissé voir dans cet ouvrage mes connaissances en anatomie. Dans celui des *Sabines*, je traiterai cette partie de l'art avec plus d'adresse et de goût. *Ce tableau sera plus grec* (1). »

Ces derniers mots nous donnent l'explication de la

(1) *Louis David*, etc., par E.-J. Delécluse.

quatrième manière de David, qui, pénétré de l'importance de la nouvelle réforme qu'il tentait, ne mit pas moins de quatre ans à achever son tableau.

C'est ici que nous aurons besoin de toute notre impartialité pour nous tenir dans la juste mesure de l'éloge et de la restriction. L'œuvre, en effet, comme grande peinture, est la plus parfaite qui soit née sous le pinceau de David ; il a fait une chose plus complète — le *Marat* — dans un cadre restreint ; mais, dans le tableau d'histoire, tel qu'on l'entendait à cette époque et tel qu'on l'entend encore aujourd'hui, il n'est jamais allé au delà. Ce n'est pas une belle œuvre, c'est une grande œuvre, — grande par l'effort.

Assistons par la pensée aux émotions spontanées de ceux qui virent face à face cette toile, dont on s'entretenait depuis si longtemps dans Paris, lorsque David, essayant d'introduire en France une mode anglaise, ouvrit dans une des salles du Louvre une exposition publique où l'on ne pouvait pénétrer sans avoir — chose toute nouvelle — acquitté préalablement un droit d'entrée. La première impression est toute d'étonnement ; on ne discute pas, on reste stupéfait : — les personnages principaux sont nus. Déjà, dans *les Amours d'Hélène et de Pâris*, l'artiste avait hasardé l'emploi du nu ; mais le tableau commandé par le comte d'Artois n'était que fort peu connu du public ; ceux qui l'avaient remarqué n'y avaient vu qu'une fantaisie appropriée au sujet et non un système ; et ils avaient bien vu. Le système ne s'accuse réellement

que dans *les Sabines*. La tentative ne manquait pas d'audace ; elle fut vivement discutée, mais cependant bien accueillie. On était sous le Directoire, le paganisme s'était introduit dans les mœurs et même dans les costumes ; après un premier mouvement d'hésitation, non seulement on ne protesta pas, mais encore, avec chaleur, on approuva cette page vraiment originale dont l'invraisemblance historique ne choqua personne. Écartons nous-même, pour quelques instants, cette question qui cependant ne serait pas absolument dénuée d'intérêt ; acceptons la donnée du peintre telle qu'il nous la présente, et bornons-nous à étudier son œuvre au point de vue de l'exécution.

Signalons tout d'abord un progrès singulier : la couleur est devenue plus légère, plus claire ; nous sommes sortis des ombres du *Brutus*, nous n'avons plus sous les yeux les duretés des *Horaces ;* le groupe des enfants est presque gracieux ; quelques attitudes de femmes sont énergiques et expriment bien le désespoir : là doit s'arrêter l'éloge.

Si maintenant nous voulions entrer dans l'analyse détaillée de cet ouvrage, il nous serait facile de répéter une fois de plus les critiques qu'il a soulevées, de blâmer la pose disgracieuse de l'Hersilie, qui trop visiblement est placée là comme le nœud de l'action ; nous pourrions exprimer quelques doutes sur l'équilibre des jeunes écuyers ; tout cela certainement est répréhensible. Mais il est, pensons-nous, d'autres reproches qui n'ont pas été articulés et qui doivent l'être.

Le plus grave, à mon sens, porte sur une fausse interprétation de la beauté virile. Les femmes de David ne sont ni gracieuses ni attrayantes ; elles n'ont même pas l'attrait austère de la matrone romaine ou de la femme spartiate ; elles sont insignifiantes : mais on ne peut s'y méprendre : elles sont femmes. Ses héros, au contraire, sous le prétexte de pur hellénisme, ne sont pas des hommes, ils n'ont rien de mâle, et le peintre s'efforce de remplacer les marques énergiques de la virilité par les attributs d'une beauté fade et sans caractère. Le profil de Romulus est un profil de femme. Le Tatius se complaît dans une fausse élégance de geste. Je ne sais si le mot que je vais employer avait alors la valeur que nous lui donnons aujourd'hui ; mais, à coup sûr, tous, ils s'efforcent d'être *distingués*. David alors est tourmenté de l'idée de la *distinction*, ce fléau qu'il léguera à ses élèves et qui perdra l'un d'eux pour toujours, le maniéré, l'élégant, le distingué Gérard.

Le mouvement, que nous avions vu se préciser dans *le Serment du jeu de Paume*, s'est dans *les Sabines* complètement suspendu. Toutes les poses sont péniblement cherchées, difficilement trouvées ; tous les personnages, les groupes s'agencent tant bien que mal ; mais l'ensemble une fois réalisé, chacun étant placé à son poste, il semble que, par un phénomène dont la mythologie nous offre quelques exemples, ces gens-là se sont tout à coup figés dans leur attitude. Toute action leur est à jamais interdite. La fable de

Pygmalion se trouve renversée : David avait des héros, il en a fait des statues.

A cela, il y a une cause première qu'il nous importe de découvrir. Dans *les Sabines,* David se montre préoccupé de *peindre le morceau ;* — pour traduire en langage vulgaire ce terme d'atelier, — il concentre ses efforts sur la figure isolée. Il cherche à éveiller un intérêt successif, et, dans ce but, il néglige l'ensemble, réservant toute sa puissance pour les figures du premier plan, qu'il multipliera autant que possible. En vue de l'effet isolé, il dédaigne l'effet de relation. Toutes les pièces de la machine sont abordées l'une après l'autre, soignées, terminées, finies, polies pour leur valeur individuelle. Il obéit à ce faux calcul que chacune, prise isolément, étant parfaite, assemblées elles formeront un tout parfait. L'erreur de ce système apparaît évidente dans *les Sabines,* mais combien plus encore dans un autre tableau commencé à la même époque, dans le *Léonidas aux Thermopyles,* interrompu pendant dix ans ! Lorsque l'artiste voulut le reprendre au point où il l'avait laissé, sa main avait faibli, d'autres théories avaient traversé son esprit inconsistant et mobile à la surface, au fond sourdement obstiné ; et, dans ce tableau, les tiraillements de la pensée se sont traduits par des inégalités qui resteraient inexplicables à celui qui, sans rien connaître de David, étudierait attentivement cet ouvrage où ne se trouve même pas l'unité d'exécution.

Voilà donc où le goût de la peinture de morceau a

mené David : au joli, au distingué, au décousu et à l'absence de vie et de mouvement.

David n'est pas le premier — a-t-on dit, croyant le justifier — qui ait ainsi disposé ses personnages sur un plan unique ; il y a des exemples qui font autorité ; les premiers maîtres italiens ont particulièrement employé ce mode de composition, et Raphaël lui-même lui a rendu hommage dans la *Dispute du Saint Sacrement*. L'argument est juste, mais il ne prouve rien. Toute œuvre ne vaut que par ce qu'elle est en elle-même, et nullement par les principes qui ont présidé à sa conception. D'ailleurs, dans *la Dispute du Saint Sacrement*, qui est plutôt une *adoration* qu'une *dispute*, l'unité n'est nullement détruite par le dédoublement de la composition générale. Il ne s'agit pas ici d'une action violente et purement physique, comme dans *les Sabines*. Raphaël se proposait d'exprimer un sentiment collectif et tout intérieur, l'union des âmes portées vers un même centre de contemplation : il y a réussi merveilleusement. L'unité est dans l'esprit.

Malgré toutes les restrictions que nous avons apportées à notre admiration pour le tableau des *Sabines*, nous n'hésitons pas à dire cependant que c'est une œuvre honorable pour l'école française. Il fut inspiré, dit-on, par un médaillon de Faustine l'ancienne, et, en effet, le Romulus présente une pureté de lignes qui rappelle certains antiques gravés. *Les Sabines* ne sont pas d'un homme de génie, il n'y a pas d'originalité réelle, il n'y a pas trace de liberté, mais elles

sont d'un homme de talent. David s'asservissant aux règles d'une fausse tradition s'est montré dans cette page — si j'ose m'exprimer ainsi — un excellent élève.

Mais a-t-il atteint l'objet de son ambition hautement avouée, et, comme il le disait, son tableau est-il *plus grec?*

Sans nous arrêter à ce que cette prétention a de particulièrement mesquin (*faire grec, faire romain*, etc., lorsqu'il ne s'agit que de faire vrai), constatons une fois encore qu'il n'y a rien de moins grec qu'une œuvre sans vie, et que *les Sabines* sont, de tous les ouvrages de David, le dernier qui puisse éveiller une telle comparaison.

Les Grecs, dans l'art, ne sont nos maîtres et ne sont restés nos modèles que parce qu'ils ont offert cet admirable spectacle d'un peuple qui s'affirme — lui et non tel autre — librement, pleinement, dans son idéal et dans sa réalité. Les mœurs et la religion de la Grèce, ses poëtes, historiens, architectes, sculpteurs, ont tous réussi à en exprimer le culte et surtout la vie, dans une expansion sagement et aisément limitée. Chaque œuvre sortie de leurs mains est facile, naturelle et vraie ; elle est un reflet exact de leur pensée, un reflet ennobli mais sincère de leurs actions. Rien ne leur paraît indigne d'être reproduit par les moyens de l'art ; un misérable gladiateur devient, sous le ciseau, l'égal d'un dieu. Dans l'art grec, Jupiter n'est pas plus divin qu'un centaure, un centaure n'est pas plus fabuleux qu'un

homme, pourvu que cet homme soit jeune, fort, ou que, par quelque côté, il exprime la puissance sûre d'elle-même ; Vénus s'y trouve entre un histrion et un faune. Et tout cela est beau, parce que tout cela est vrai, spontané, particulier au sol, et renvoie quelque chose de leur être propre aux citoyens qui le contemplent. La Grèce se retrouve tout entière dans une statue de Phidias ou dans une scène de Sophocle, parce que Sophocle et Phidias ont exprimé la vie, et surtout la vie particulière à la Grèce.

Qui d'entre nous voudrait se reconnaître dans un tableau de David ? Nul ne l'oserait.

IV

LA CHUTE. — L'ERREUR PERSISTANTE

L. David et Bonaparte.— Le *Bonaparte au mont Saint-Bernard.* — La *Distribution des aigles.* — Le *Mercure* de Jean de Bologne d'après un album inédit de dessins et de croquis. — David et la réalité. — Le *Couronnement.* — Le *Pie VII.* — Les idoles ; puissance de l'émotion chez David. — Les honneurs ; lettre inédite. — Le programme de l'empereur. — Erreur persistante. — André Chénier, Paul-Lonis Courier ; vanité des restitutions archaïques dans les arts.

Mais peut-être avons-nous conclu trop précipitamment ? Dans le catalogue de l'œuvre de David, nous trouvons le titre de deux tableaux d'histoire contemporaine. Peut-être ce que nous avons vainement cherché jusqu'à présent, l'expression de la vie moderne, allons-nous le rencontrer dans ces deux compositions que nous n'avons pas encore étudiées. De plus, fait singulier et qui vient à l'appui de cette hypothèse, un homme s'est présenté, un homme de génie, à qui l'artiste, familier depuis trente ans avec

la pratique de la peinture, a pu dire sincèrement, sans arrière-pensée, sans flatterie, ces paroles très graves : « Vous m'apprenez l'art de peindre. »

Napoléon Bonaparte, en effet, alors premier consul, n'avait point approuvé, même avant de l'avoir vu, le sujet du *Léonidas aux Thermopyles;* et, pour arracher l'artiste, qu'il avait estimé de tout temps, aux voies périlleuses où il le trouvait engagé, il lui demanda de faire son portrait. David, pris subitement de passion pour le héros qui avait passé les Alpes, renonça à ses chers Grecs pour revenir aux contemporains. Malgré les engagements qu'il avait contractés vis-à-vis de lui-même dans la prison du Luxembourg, il accepta la proposition du premier consul et le pria de poser.

Ici je demande la permission de reproduire la conversation de Napoléon et de l'artiste. Elle est caractéristique et nous a été conservée dans une brochure qui parut en 1826, quelques mois après la mort de David(1):

— Poser ! A quoi bon? répondit Bonaparte. Croyez-vous que les grands hommes de l'antiquité dont nous avons les images aient posé ?

— Mais je vous peins pour votre siècle, pour des hommes qui vous ont vu, qui vous connaissent. Ils voudront vous trouver ressemblant.

— Ressemblant ! Ce n'est pas l'exactitude des traits,

(1) *Vie de David*, par M. A. Th. Cette brochure, attribuée à M. Thiers, et d'abord à M. A. Thibaudeau, est de M. Aimé Thomé. Elle a été reproduite presque en totalité par M. Delécluze, qui l'a fondue dans son propre ouvrage.

un petit pois sur le nez, qui fait la ressemblance ; c'est le caractère de la physionomie, ce qui l'anime, qu'il faut peindre.

— L'un n'empêche pas l'autre.

— Certainement Alexandre n'a jamais posé devant Apelles. Personne ne s'informe si les portraits des grands hommes sont ressemblants. Il suffit que leur génie y vive.

— Vous m'apprenez l'art de peindre.

— Vous plaisantez ; comment ?

— Oui ; je n'avais pas encore envisagé la peinture sous ce rapport. Vous avez raison. Eh bien, vous ne poserez pas, laissez-moi faire. Je vous peindrai sans cela.

Le premier consul laissa faire David. David le peignit « sans cela », et il fit ce trop fameux portrait équestre de Bonaparte gravissant le mont Saint-Bernard, *calme sur un cheval fougueux*. Portrait fameux, mais, au point de vue de l'art, portrait inavouable, où le cavalier est emphatique et faux, où la monture n'appartient à aucune des nombreuses races de cheval reconnues par la science.

Mais ce n'était là qu'un prélude à de nouvelles œuvres. Le consul est devenu empereur, David est nommé son premier peintre et, à ce titre, il est chargé d'exécuter quatre grands tableaux destinés à la salle du trône :

1° *Le Couronnement de Napoléon ;*

2° *La Distribution des aigles ;*

3° *L'Intronisation dans l'église de Notre-Dame ;*

4° *L'Entrée de Napoléon à l'Hôtel de Ville.*

Les deux premiers seulement furent entrepris et terminés. On les voit dans les vastes salles du musée de Versailles, où ils couvrent deux pans de mur énormes. Celui des deux qui a demandé le plus d'efforts à l'artiste n'est pas le meilleur, il s'en faut de beaucoup : je parle de *la Distribution des aigles,* où jamais l'on ne simula tant de mouvement pour en obtenir si peu. Cette œuvre disgracieuse, pénible et froide, ne laisse qu'un souvenir confus et contraire à ce qu'elle est réellement ; la mémoire se représente la toile entièrement envahie par une foule de soldats se précipitant, se bousculant vers un but que le raisonnement vous dit exister, mais que l'esprit a peine à ressaisir. Cela résulte du défaut de la composition, nullement pondérée. Une moitié du tableau, tenue dans l'ombre, est remplie par des personnages occupant les attitudes les plus diverses de l'immobilité, pendant que l'autre moitié, en pleine lumière, est consacrée à ce groupe de colonels dont le vain élan et les couleurs discordantes confisquent à leur seul profit l'attention du spectateur. Dans cette page cependant, la part de l'invention est plus grande que dans *le Couronnement ;* le peintre a cherché, a obtenu *l'unité dans la variété,* et cependant il n'a pas atteint le Beau (1).

(1) Ce qui condamne cette définition du Beau, incomplète comme tant d'autres et qui a de plus cet inconvénient de s'appliquer au Laid aussi bien qu'au Beau, car le Laid peut parfaitement offrir ce spectacle de l'*Unité dans la variété.*

Il s'est épuisé à trouver les combinaisons anatomiques les plus différentes Pour rendre le même geste reproduit par cent personnes, il a mis à contribution et la Renaissance et l'Antiquité. Sur l'un de ses albums de croquis que nous avons eu entre les mains (1), nous trouvons une première copie exacte du *Mercure* de Jean de Bologne ; de feuillets en feuillets, le *Mercure* est reproduit dans une attitude analogue, mais non identique : tantôt c'est un bras, tantôt l'autre qui s'élève ou s'abaisse un peu plus, mais la position des jambes reste la même ; plus loin, le Mercure s'affuble d'un casque et d'un uniforme de cuirassier ; enfin, dans le tableau, le Mercure-Cuirassier est devenu un colonel des guides de la garde dont l'équilibre tient du miracle. Un souffle de vent suffirait à le renverser. Cet album est, du reste, très précieux. On y suit, heure par heure, dans ses tâtonnements, dans ses essais, la pensée de David exclusivement préoccupée de deux grandes œuvres qui le mettaient aux prises avec une réalité gênante, réalité dont il cherchait à sortir par des moyens détournés et subtils. C'est ainsi que nous remarquons dans ce cahier de dessins inédits une esquisse de femme sur laquelle le crayon de l'artiste est revenu plusieurs fois ; c'est une figure ailée, vêtue d'une longue robe à plis flottants et laissant échapper des couronnes. Au-dessous de l'une de ces légères esquisses à peine indiquées, nous lisons une note écrite par Da-

(1) Nous devons la communication de ce précieux album à M. Olivier Merson.

vid lui-même et ainsi conçue : « Cette figure était destinée à entrer dans le tableau des *Aigles*, c'est l'empereur qui ne l'a pas voulu ; on voit par l'attitude des maréchaux qu'elle était indispensable. » Et plus loin, sur une autre page, on trouve ces quelques lignes, rédigées en forme de titre : « La distribution des aigles au champ de Mars par sa Majesté l'empereur. La Victoire fait pleuvoir sur leur tête une pluie de lauriers, présage des nouveaux triomphes qui les attendent. » — Il voulait échapper à la réalité par l'allégorie.

L'artiste à qui toute vérité, toute simplicité paraissaient ennemies, n'eût-il pas sauvé bien plus sûrement le choquant effet de ces uniformes aux tons heurtés, éclatants et blessants au regard, s'il avait observé les lois élémentaires de la perspective aérienne ? Ses personnages, mathématiquement en perspective, n'ont aucune consistance cependant et paraissent collés, superposés, comme pourraient l'être des *images* de dimensions différentes. Ils sont nombreux, mais ils n'occupent d'autre profondeur que l'épaisseur de la toile qu'ils remplissent en surface. Chacun d'eux s'agite désespérément, mais le groupe reste immobile.

Dans *le Couronnement*, David a évité cet écueil. La composition est intelligente, claire ; d'un seul regard on embrasse la scène principale ; le groupe de l'autel est justement célèbre ; mais il restera dit que rien de complet et de tout à fait satisfaisant ne sera sorti des mains du peintre. Si l'on excepte l'impératrice, l'empereur et le clergé, dont les gestes sont justes et bien

en situation, rien ne se peut comparer à la rigidité gonflée et guindée des assistants. Les officiers de la couronne, porteurs des attributs de la majesté impériale, luttent entre eux d'affectation solennelle ; les dames d'honneur sont vraiment plus raides et plus laides l'une que l'autre ; ces graves personnages sont embarrassés de leurs bras, de leurs jambes, de leurs manteaux, de leurs plumes ; et, pour employer une expression vulgaire qui rend exactement l'effet qu'ils produisent : ils paraissent *endimanchés*. Les femmes n'ont aucune grâce, les hommes aucune élégance, et, dans leur gravité de parade, ils ont l'attitude de parvenus ; ils restent sans noblesse, je dirai presque sans dignité.

Si l'on n'a pas attentivement étudié ce tableau, on ne peut se faire une idée de la nullité avec laquelle sont peints les derniers plans : la mère de l'empereur, la maréchale Soult, Mme de Fontanges et la foule des tribunes. Le peintre a fait effort cependant pour arriver au clair-obscur, pour donner leur valeur lumineuse à ces plans éloignés ; il n'a réussi qu'à les dissimuler sous un voile de plomb. C'est que David avait pu dans son obstination apprendre à voir la ligne, mais il n'avait pas l'œil conformé pour voir la lumière, et encore moins la couleur. Aussi s'explique-t-on difficilement ces paroles que le roi de Wurtemberg lui adressa la première fois qu'il regarda le tableau du *Couronnement* : « Je ne pensais pas, dit il, que votre art pût opérer de pareils prodiges. Les moyens pour le blanc

et le noir sont bien exigus en peinture. Sans doute, lorsque vous avez produit cet effet, vous aviez un rayon de soleil sur votre palette. » David prit au sérieux cet éloge, qui n'était sans doute que l'ironie délicate d'un homme de goût, aimant la peinture et la pratiquant à ses heures de loisir. Le compliment, d'ailleurs, portait en particulier sur le groupe où sont situés le pape et le cardinal Caprara. Nous ne pouvons partager l'admiration, feinte ou sincère, du roi de Wurtemberg, et, en vérité, elle porte à faux, si elle a réellement pour objet le jeu de la couleur ; mais, à un autre point de vue, nous devons signaler dans ce groupe un personnage tout à fait remarquable et qu'on s'étonne à ce titre de rencontrer dans cette composition emphatique et sans largeur ; ce personnage, c'est Pie VII.

Le pontife est seul discrètement interprété. Sous le costume, on ne voit pas la charpente humaine ; l'homme n'existe pas, il disparaît sous le prêtre dont le geste mesuré est digne, noble et cependant d'une simplicité irréprochable. La tête est animée par une expression de douceur et de résignation trop naturelle pour n'avoir pas été saisie sur le vif. David n'avait aucune inspiration, et de tels effets sont rarement dans l'art un résultat de l'étude ; on les trouve dans son cœur ou dans le modèle. Le *Pie VII* du *Couronnement* est l'une des grandes productions de David. Il vaut le *Marat expirant* et la tête de *Lepelletier de Saint-Fargeau*. Le secret du talent exceptionnel que David a

montré dans ses portraits du pape, et en particulier dans le portrait que l'on voit au Louvre, est contenu dans une phrase très caractéristique du livre de E. Delécluze. Elle vient démontrer une fois de plus la mobilité incessante de l'artiste. « Lorsque, en 1797, écrit Delécluze, David, traçant le profil de Bonaparte sur le mur de l'atelier de ses élèves, disait : *Mes amis, voilà mon héros !* il était sincère. Mais s'il eût osé faire un aveu de la même sorte en 1804, il se serait certainement écrié en sortant de chez Pie VII : *Voici mon pape !* »

Telle était donc la puissance de l'émotion chez David qu'elle lui faisait renier les principes artistiques de toute sa vie, et que, sous le coup de cette émotion, il atteignait la grandeur, la vérité, et produisait ainsi les seules œuvres qui justifient le renom illustre qu'il acquit néanmoins par des moyens complètement opposés. Mais il se refroidissait aussi vite qu'il était prompt à s'enflammer, et la veine était bientôt tarie. Il a reproduit le masque de Napoléon un nombre de fois indéterminé ; de ce nombre, il ne restera qu'un portrait, et il n'est qu'à l'état d'esquisse : c'est celui qu'il entreprit quelques mois après la signature du traité de Campo-Formio, pendant l'un des rapides séjours à Paris du général Bonaparte. Cette esquisse appartient au duc de Bassano qui l'a fait lithographier, et depuis, la photographie l'a rendue populaire. Jamais l'artiste n'a su retrouver cette tête énergique. Il a trouvé, d'après cet illustre modèle, des simulacres

de camée, de faux empereurs romains, jamais Napoléon. Cela tient à ce qu'il n'eut pour celui-ci qu'une heure de vif enthousiasme.

Les distinctions et les dignités cependant venaient trouver David de toutes parts : il était de l'Institut, membre de la Légion d'honneur. Les artistes de chaque pays où avait pénétré sa gloire briguaient la faveur de visiter son atelier, et l'Italie lui envoyait ses plus illustres représentants dans les arts. Un peintre dont le nom est oublié, mais qui était fort célèbre alors, Camucini, prenait congé de lui sur ces mots : *Addio, il più bravo pittore di scolari ben bravi.* Canova, à peine de retour à Rome, le proposait comme agrégé à l'Académie qui, renonçant au vote individuel, l'accueillait par un *Oui* unanime, enthousiaste et spontané. Nous retrouvons la trace de cet hommage dans un *brouillon* de lettre écrit par David sur le petit cahier de croquis dont nous avons déjà parlé. Voici cette lettre :

« Ce que vous m'annoncez, mon cher Canova, relativement à mon admission à l'Académie de Rome, me flatte et me surprend infiniment. Je me serais trouvé très honoré que l'Académie de Rome eût daigné m'admettre dans son sein dans ses formes accoutumées ; elle a bien voulu les enfreindre pour moi, elle m'a nommé par acclamation. Ah ! mon bon ami, j'en sens tout le prix, l'amour-propre ne m'aveuglera pas. C'est le présentateur que l'Académie a justement considéré ; Canova, le nom de Canova a tout fait. Quoi qu'il en

soit, moins je mérite, et plus je vous en ai d'obligation. C'est un souvenir que je conserverai dans mon cœur jusqu'à la fin de mes jours. »

Le Couronnement avait obtenu le plus grand succès, mais on n'avait pas épargné les critiques à *la Distribution des aigles*. David, froissé, renonça à peindre les deux autres tableaux qui lui avaient été commandés : *l'Intronisation* et *l'Entrée à l'Hôtel de Ville*; il retourna au *Léonidas*. Nous avons dit ce qu'il advint de ce retour à une composition longtemps abandonnée ; mais l'artiste était satisfait, il s'était « tiré des habits brodés et des bottes, » comme il l'écrivait plus tard à Gros en lui exprimant son dédain pour ce qu'il appelait les « sujets futiles, » pour les « tableaux de circonstance. »

Le programme tracé par l'empereur était vaste cependant, et il eût offert à un peintre de génie une merveilleuse occasion d'essayer tour à tour les combinaisons multiples auxquelles, dans les moyens de l'art, pouvait se prêter la vie moderne. David devait aborder de front la difficulté, braver le préjugé qu'il avait fait naître, oublier résolument les antiques qui ne pouvaient lui être d'aucun secours dans une œuvre sans le plus lointain rapport avec l'antiquité. Jusque-là il semblait obéir à une apparente logique en s'inspirant des monuments grecs ou romains pour reproduire certains faits historiques, contemporains de ces monuments. La critique portait plutôt sur le parti pris dans le choix des sujets, sur les erreurs de l'exécution que sur les ressources employées pour

arriver à une vérité relative. Mais dans les sujets actuels, l'objet de l'inspiration était sous les yeux de l'artiste, il lui appartenait de puiser en lui-même le nouvel idéal qu'il était tenu d'exprimer ; il devait aller au cœur même des choses pour en trouver d'abord le caractère spécial, et ensuite le généraliser.

David n'eut pas ce courage ; il ne chercha aucune formule nouvelle pour exprimer un motif imprévu ; il se contenta d'examiner le côté tout extérieur des hommes et des événements, non pour le rendre tel qu'il l'aurait observé, mais pour l'accommoder tant bien que mal avec les formes d'une tradition qu'il avait restaurée. Il voulut, comme le poëte, faire sur des pensers nouveaux des vers antiques. Funeste erreur ! En effet, si une semblable tentative pouvait, grâce aux barrières infranchissables de la langue, prêter à la poésie une certaine beauté plastique sans lui enlever son cachet purement moderne, cette tentative devait infailliblement amener des résultats désastreux, si on l'appliquait aux arts du dessin, dont les moyens d'expression sont de leur nature invariables. André Chénier, Paul-Louis Courier ont pu augmenter notre fortune littéraire et rester essentiellement Français, quoiqu'ils se soient tenus aussi près du grec que possible ; mais en architecture, en sculpture, en peinture, toutes les œuvres conçues dans ce malheureux système n'ont produit et ne produiront jamais, si l'on est tenté d'y revenir, que des œuvres hybrides, inacceptables au point de vue du goût et de la raison.

V.

LE DESPOTISME. — CONCLUSION.

David en exil. — Son despotisme : Gros, Girodet... — Luttes de la volonté et de l'instinct. — David portraitiste ; Pagnest. David transcripteur, nullement créateur. — Fut-il indispensable ? — Ce qu'il fut. — Conclusion.

A la seconde rentrée des Bourbons, par la loi du 12 janvier 1816, David se vit contraint de demander à l'étranger un refuge pour ses principaux tableaux et pour lui-même. Au milieu d'une petite cour de disciples empressés à ses leçons, attentifs à lui cacher le mouvement des esprits en France et l'opposition que rencontrait son enseignement, il put vivre encore dix ans à Bruxelles, professant et peignant toujours, sans jamais se douter que son talent, comme son autorité, avait singulièrement faibli.

Aussitôt que le chef de l'école française fut loin de Paris, il s'opéra en effet une réaction déterminée contre les œuvres du maître et de ses élèves, c'était la réaction

de l'individualité contre le système. David aussi avait réagi contre un système établi, mais pour lui en substituer un autre plus exclusif. Celui qu'il avait renversé laissait au moins le champ libre à la manifestation des tendances individuelles, contre laquelle au contraire David protesta toujours, lorsqu'il ne put s'y opposer d'une façon impérative et directe. On a voulu nier le despotisme de David, et l'on s'est appuyé pour le faire sur les productions de ses élèves exécutées en opposition avec ses principes ; on a cité entre autres l'exemple de Gros, conservant, après les *Pestiférés de Jaffa,* son amitié tout entière. Louis David pouvait avoir le caractère indulgent, mais — ceci est hors de doute — il avait l'esprit tyrannique.

Du fond de l'exil, il ne cessa d'employer son influence à détourner Gros de la voie où il s'était frayé une si belle place. « Êtes-vous toujours dans l'intention de faire un tableau d'histoire ? lui écrivait-il en 1820. Je pense que oui. Vous aimez trop votre art pour vous en tenir à des sujets futiles, à des tableaux de circonstance : la postérité, mon ami, est plus sévère ; elle exigera de Gros de *beaux tableaux d'histoire.* Quoi ! dira-t-elle, qui devait plus que lui représenter Thémistocle...? L'immortalité compte vos années, n'attirez pas ses reproches ; saisissez vos pinceaux, produisez du grand pour vous mettre à votre juste place. » Un autre jour, il lui écrivait de nouveau : « Le temps s'avance et nous vieillissons, et *vous n'avez pas encore fait un vrai tableau d'histoire ;* quand vons avez le talent

et l'âge encore, vous convient-il d'attendre toujours ? Vite, vite, mon bon ami, feuilletez votre Plutarque ; choisissez un sujet connu de tout le monde, cela importe beaucoup... » Et les lettres se succédaient apportant toujours les mêmes conseils, redits presque dans les mêmes termes. Nous citons encore : « Vous voilà *l'égal* en dignité de vos rivaux (1) : surpassez-les en talent ; vous le pouvez. *Faites un tableau d'histoire... Si vous étiez embarrassé sur le choix du sujet,* faites-le moi connaître, *je le déterminerai...* Faites ce que *j'exige* de vous pour votre gloire et pour la postérité ; faites-le aussi pour moi, sur qui il rejaillira une petite parcelle de votre couronne... » Toutes ces paroles sont concluantes, pensons-nous, et nous savons, à n'en plus douter, qui rendre responsable de la perte de Gros, de ce véritable artiste dont le cœur se livrait tout entier à la volonté de fer de son maître. David lui-même, il faut le dire, David était de bonne foi ; l'auteur des *Sabines* se croyait réellement supérieur au peintre des *Pestiférés.*

Lorsque Girodet tenta une manière originale et s'écarta de la méthode enseignée par David, que lui dit celui-ci ? « Ma foi, mon bon ami, il faut que je l'avoue, je ne me connais pas à *cette peinture-là ;* non, mon cher Girodet, je ne m'y connais pas du tout. » Après de tels exemples, et on en citerait beaucoup

(1) Gros venait de recevoir la décoration de l'ordre de Saint-Michel.

d'autres, le despotisme de David sur l'école ne sera plus contesté. Mais si nous pouvons le regretter dans ses résultats, nous n'avons pas le droit, dans son principe, de le reprocher à celui qui l'exerça si longtemps. Il partait d'une conviction sérieuse que la soumission de ses élèves avait encore affermie dans l'esprit de David.

Celui qui rompit le plus souvent avec cette tradition, ce fut David lui-même ; il se le reprochait souvent, et par cela même il mettait une plus grande attention à préserver ses disciples des prétendus écarts où il s'emportait dans ses heures d'égarement.

Il est urgent de déterminer la source de ce perpétuel va-et-vient de l'antique au moderne et du moderne à l'antique que nous avons vu se trahir dans l'ensemble de l'œuvre. En deux mots, nous donnerons la clef de ces variations. David avait l'esprit têtu, l'instinct mobile et vague. La ténacité de l'esprit apparaît dans ses tableaux d'enthousiasme, de même que sous le frac des députés du *Serment,* on voit *l'académie,* l'étude du modèle nu. Tantôt l'instinct, tantôt l'esprit l'emportait. S'il cédait à l'instinct, nous venons de voir ce qu'il en résultait ; mais dès que l'esprit ressaisissait son domaine, il l'occupait tout entier, anéantissant annihilant les puissances instinctives. C'est dans ce dernier état que l'artiste peignait le *Brutus,* le *Léonidas ;* sous l'empire de l'instinct, il fit ses quatre grandes œuvres, les seules immortelles : le *Marat,* le *Lepelletier,* l'esquisse du *général Bonaparte* et le *Pie VII.*

Lorsqu'il n'était pas tourmenté par le souvenir des Grecs, David était capable de productions appartenant réellement à l'art dans le sens où l'ont compris les maîtres. Ses études sévères lui avaient donné, comme dessin, une sûreté de main remarquable ; ses nombreuses copies lui avaient appris à voir et à rendre exactement les formes qu'il avait sous les yeux, et — point essentiel à indiquer — tout cela sans effort. Il était, par conséquent, merveilleusement préparé pour devenir un grand peintre de portraits. Et, en effet, que sont ces quatre tableaux, ce qu'on peut appeler ses chefs d'œuvres? Des portraits. Le public sentait par intuition cette merveilleuse aptitude au portrait dans le maître qui devait former Pagnest, l'auteur de l'admirable *Portrait de M. de Nanteuil-Lanorville,* la seule peinture que le Louvre possède de cet enfant dont le nom ne périra pas tant qu'il restera un souvenir de l'École française (1). Toutes les notabilités tenaient à honneur d'être représentées par le pinceau de David. Ses œuvres en ce genre sont malheureusement dispersées; mais, parmi les plus remarquables, on peut citer les portraits de Sieyès et de J. Blauw, ministre plénipotentiaire des Provinces-Unies.

(1) Depuis, le Louvre s'est enrichi du portrait du colonel de Salle et de quelques dessins. Voir notre étude sur Paguest dans *L'Art*, huitième année, tomes I et II.

Au sujet de David ajoutons qu'il se trouve à Paris, dans une maison particulière, une collection très importante et très curieuse de portraits tous sortis de sa main. Ces portraits sont

De ce qui précède, nous pouvons conclure hardiment que David était né transcripteur et nullement créateur. Il ne pouvait être un grand peintre, parce qu'il n'avait pas en lui les grandes sources. Il n'a jamais compris, par exemple, la figure du Christ, personnalité trop simple, et qui avait le tort inexcusable de ne pas affecter les tournures héroïques. Stendhal a écrit : « Le caractère du XIXe siècle, c'est de cher-

ceux des personnages les plus célèbres de la Révolution. Ils sont merveilleux, non-seulement par le mérite de la ressemblance, mais encore par un accent imprévu, une sorte d'idéalisation dans le réel qui en font autant de morceaux d'une valeur hors ligne. Le portrait de Danton, entre autres, est de toute beauté. Il a été reproduit dans l'ouvrage de M. J. David.

Lié comme il l'était avec les chefs les plus avancés du mouvement révolutionnaire, professant pour leur personne l'admiration que nous savons, il n'est pas étonnant que l'artiste — ne fût-ce que pour lui — ait reproduit leurs traits plus d'une fois par le pinceau, et plus souvent encore par le crayon. Et, en effet, pour la plupart, ces portraits ont été dessinés au crayon pendant les séances de la Convention dont ils portent la date. Après le 9 thermidor, David se fit par prudence une loi de se taire sur l'existence de ces portraits ; son exil en 1816 vint lui rappeler qu'il n'avait pas eu tort. Ils sont dans la famille Saint-Albin, après être restés longtemps entre les mains d'un de ses amis, à qui souvent il les donnait à l'heure même où il les terminait, et qui sans doute les reçut en dépôt au moment de la grande frayeur que David éprouva de son arrestation.

Ces portraits confirment pleinement tout ce que nous avons exprimé sur le talent du peintre à propos du *Marat*, du *Lepelletier Saint-Fargeau*, du *Bonaparte* et du *Pie VII*, c'est-à-dire au sujet de la puissance que, chez David, l'artiste recevait de la passion et de l'instinct.

cher les émotions fortes et de les chercher par des moyens simples. » On pourrait dire de David qu'il chercha les émotions factices par des moyens d'une complication morale étonnante.

Cessons de croire que David ait été indispensable, comme on l'a dit trop souvent : il n'y a pas d'hommes indispensables. La juste mesure pour parler de lui est celle-ci : Il n'a pas été inutile.

Il a reculé, cela est vrai, de trente ans au moins le mouvement d'individualisme qui s'était déjà manifesté; mais nul de nous ne peut dire dans quelle direction ce mouvement se serait développé, s'il n'aurait pas continué dans la voie à coup sûr charmante mais étroite de Chardin et de Watteau. L'excuse de David est dans son succès même.

Il a trouvé trop de complaisance et trop d'imitateurs pour que cela ne nous soit pas une preuve qu'en 1785 les esprits n'étaient point assez mûrs pour marcher, libres, à l'épanouissement et à la vérité. Peut-être eût-on vu naître une école moderne sans correction, et dépravant le goût par le mélange grotesque de l'allégorie et de la réalité. — Si l'on se reporte à l'état de l'École lorsque David la bouleversa, toutes les suppositions sont admissibles. — Mais il ne faudrait pas dire que David a ramené la peinture française aux principes sévères de la tradition ; nous savons maintenant à quoi nous en tenir sur la valeur de ce mot. Au faux de la République, au faux de l'Empire, David a surajouté le faux classique, et fondé, au contraire, la

fausse tradition. Le seul, le vrai service qu'il ait rendu aux artistes, c est de leur avoir donné le besoin de la correction Et si Gros et Géricault lui sont redevables de cette indispensable qualité, nous ne pouvons oublier qu'il a étouffé Guérin, Girodet, Drouais et Gros lui-même, dans les mailles étroites de son enseignement.

En ce qui lui est personnel, il n'a pas voulu peindre son temps, même dans l'interprétation des sujets contemporains; — des *Sabines* à *la Distribution des aigles*, — il a voulu se montrer un véritable Grec, être élégant, pur, *distingué*. Nous avons dit dans quelle mesure il avait touché le but : il n'a réussi qu'à rhabiller l'antique.

Malgré sa volonté, son ambition, sa conscience, sa bonne foi, et aussi parce qu'il a souvent douté, David n'est pas de la famille des hommes de génie. Les hommes de génie peuvent douter de leur talent, ils ne doutent jamais d'eux-mêmes. Les hommes de génie sont ceux qui disent et expriment ce qu'on n'a ni exprimé, ni dit avant eux : et David n'a rien dit, rien exprimé, rien inventé.

David ne fut donc ni un peintre de génie, ni un peintre de sentiment : il fut un peintre d'intelligence. Si l'on osait dire toute sa pensée, lorsqu'on songe à la manière dont il a transformé les calmes et pures beautés de la Grèce, on pourrait lui appliquer le misérable mot du sculpteur Falconnet parlant de Michel-

Ange : « L'ami, vous avez l'art de rapetisser les grandes choses. » Et ces paroles cruelles, on sera toujours en droit de les appliquer à ceux qui, remontant le courant des siècles, useront ou abuseront de leur talent — ils peuvent en avoir — pour greffer sur les branches nouvelles et vivantes de l'humanité les branches mortes ou flétries des âges antérieurs.

GROS

GROS

I.

LES ÉLÈVES DE DAVID

Le concours décennal. — Il est fatalement stérile. — Révision de ce concours. — Hennequin, Garnier, Meynier, Gérard, David, Guérin, Girodet. — Prudhon.

L'année 1810 est une date importante dans l'histoire de l'art français au XIXe siècle.

C'est en 1810 que l'autorité de Louis David, comme chef d'école, reçut officiellement le coup décisif. Elle devait subsister longtemps encore, trop longtemps; mais déjà l'on reconnaissait que le maître pouvait avoir des égaux. Cet aveu funeste au premier peintre de Sa Majesté était fait par l'Empereur lui-même, qui le rendit public par la fondation des prix décennaux.

Obéissant à ses goûts hiérarchiques, lorsque Napoléon ouvrait un concours en faveur des peintres ayant achevé depuis 1800 un tableau remarquable repré-

sentant un *sujet historique* ou un *sujet honorable pour le caractère national,* il pensait avoir créé un puissant moyen d'émulation entre les artistes. Dix ans plus tôt, il n'aurait pas eu cette pensée, ou il n'aurait pas donné cette forme à ses intentions d'encouragement aux arts. Il n'aurait pas admis la comparaison entre les écoles rivales ou plutôt parallèles, entre les ateliers de Regnault, de Vincent et l'atelier de David.

Le but que se proposait l'Empereur était louable assurément ; mais, outre qu'il serait téméraire d'attribuer à un décret, si favorable ou si hostile qu'on le suppose, le pouvoir d'arrêter ou de hâter l'activité esthétique d'une nation, il était facile de prévoir, dès que l'Institut y était admis, le résultat négatif d'un concours qui avait pour juge l'Institut. Une partie des concurrents, David en tête, se voyaient appelés à se prononcer sur leurs propres œuvres, la lutte était donc inégale ; leur loyauté sauva, par un détour, ce qu'une telle situation avait de difficile. Le Rapport se tint prudemment dans les termes vagues de l'éloge pour chacun des peintres qui prirent part au concours, mais n'en désigna aucun d'une manière spéciale ; l'Institut, de cette manière, sut éluder son mandat. La presse reprit, à ce sujet, un peu de la liberté dont sur toute autre question elle était privée. Elle discuta avec une certaine vivacité les mérites de David et de Girodet, son élève, comme peintres d'histoire, de David et de Gros, son élève, comme peintres de sujets modernes ; mais elle ne réussit pas à con-

clure. L'intention de l'Empereur, après avoir excité un vif enthousiasme et même reçu un commencement d'exécution, resta sans effet ; le concours décennal, qui devait être une source d'émulation et de rajeunissement, demeura à l'état de projet avorté.

Il n'y a rien là qui doive nous étonner ; ce concours était nécessairement inefficace, il n'était d'aucun enseignement. Il ne représentait, en effet, qu'une rivalité de personnes, non d'écoles ; il n'y avait pas lutte de principes opposés, mais lutte de talents agissant dans le même cercle. Ce concours, par cela même, était fatalement stérile.

Cependant, si après un demi-siècle nous révisions le jugement des contemporains, peut-être étendrions-nous davantage le champ du débat, qui ne fut posé qu'entre David et deux de ses élèves. Cet examen, même rapide, nous permettrait de préciser quels furent les résultats de la suprématie de David sur les artistes de son temps, et de prendre parti pour ou contre l'unité de doctrine dans les arts.

Montons au Louvre par la porte de Henri II. Après avoir traversé la salle Lacaze et un petit salon, nous arrivons dans le salon carré de l'école française. Là se trouvent réunies la plupart des œuvres dignes d'attention qui ont figuré au concours décennal (1). La seule

(1) La liste de ces œuvres nous a été conservée avec leur reproduction gravée dans une publication qui parut en 1812 sous ce titre : *Concours décennal ou Collection gravée des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et médailles men-*

que nous regrettions de n'y pas voir est celle d'Hennequin.

Les gravures qui nous représentent les *Remords d'Oreste* accusent une grande vigueur de conception ; à défaut de puissance, une imagination singulièrement surexcitée, un esprit curieux, inventif, recherché ; et, malgré des erreurs de dessin assez grossières, une science réelle. L'ampleur que Garnier a su donner à la composition de sa *Famille de Priam* attire un instant l'attention, mais il est impossible de se prononcer sans avoir vu le tableau lui-même. Il y a là sans doute quelque illusion. Le profond oubli qui couvre aujourd'hui le nom de cet artiste ne peut être absolument immérité ; il y a donc lieu de croire qu'il a été ici merveilleusement servi par son graveur ; de pareils faits ne sont pas rares. De ce triste Meynier, il n'y a rien à dire ; son *Télémaque* et ses *Soldats du* 76e suffisaient à déshonorer le concours

Il n'y avait donc d'autres concurrents sérieux, pour la peinture d'histoire, que David, Guérin et Girodet ; Gérard ne s'était même pas encore montré ce qu'il fut par la suite : un homme de beaucoup d'esprit, physionomiste habile, peintre élégant ; il n'était pas encore sorti de ces motifs simplement aimables et gracieux : *les Trois âges, Daphnis et Chloé, l'Amour et Psyché.*

La lutte ne s'établit vraiment qu'entre Guérin et Girodet ; car David était incontestablement hors de

tionnés dans le rapport de l'Institut de France, dix livraisons, Paris, chez Filhol et Bourdon, artistes et éditeurs.

pair. La force seule de sa volonté avait depuis longtemps élevé son talent au-dessus de celui de Girodet, talent inquiet, tourmenté, tortueux, pourrait-on dire.

C'était un caractère bizarre et nullement commun que celui du peintre du *Déluge,* méfiant, sauvage, cherchant l'idée, la creusant, s'y épuisant, et, en fin de compte, ne réussissant jamais à la rendre. Épris de littérature et de philosophie, ses goûts étaient nobles ; sa première pensée, on se plaît à le croire, devait être heureuse et pittoresque ; au feu intérieur d'un cerveau aride, elle se desséchait et se traduisait par les folies de composition de la *Scène du Déluge,* par les folies d'exécution de *l'Endymion*, par la mesquinerie absolue de *l'Atala au tombeau.* Ce n'est pas que certaines parties de ces tableaux ne révèlent des qualités de peintre distingué : dans le *Déluge,* le cadavre de femme qui glisse sous le pli du flot, la jeune mère qui se renverse sous l'étreinte de l'adolescent, cet enfant lui-même, offrent de véritables beautés de dessin, et dans une teinte sourde, une visible recherche de la couleur ; mais cela ne saurait sauver le nom de Girodet. On ne peut lui accorder que de l'estime, et l'on doit plaindre les égarements d'une intelligence fourvoyée qui fut une des premières victimes de cette théorie absurde et malheureusement toujours en crédit, qui se plaît à nous montrer la peinture et la poésie comme deux sœurs jumelles et parfaitement semblables. Théorie de rhéteur, misérable jeu d'idées qui peut séduire les esprits superficiels, mais que pas

un peintre de talent et soucieux de son talent n'oserait appliquer avec quelque rigueur ; théorie qui, depuis, a perdu Ary Scheffer.

Pierre Guérin aussi puisait aux sources littéraires ; il les étudiait, y cherchait un sujet, un prétexte à tableau, mais non pas une idée. L'impression qu'il emportait de ses lectures était légère, il ne se pénétrait pas du drame, ne se reportait pas dans le temps qu'il devait retracer ; il s'en tenait à la traduction du poëte et se bornait à le traduire à son tour. Comment, à travers cette double traduction, une vérité humaine se serait-elle produite ? On s'étonne, à bon droit, de trouver dans son œuvre Clytemnestre si expressive, Didon presque touchante ; mais l'émotion reste hésitante devant l'effort d'esprit, très-visible, — effort de l'esprit qui n'est pas et ne remplace pas l'effort du cœur.

Sa peinture, en effet, n'a rien de pénible, sa main la produit avec une habileté froide et nullement privée d'une certaine grâce fluide. Ses tableaux sont composés avec une science mathématique qui y tient lieu de passion ardente. — C'est pourquoi, si de prime abord ils appellent le regard, ils ne l'arrêtent jamais longtemps ; on y reconnaît trop vite les éléments ordinaires à la disposition des jeux de scène au théâtre ; ils n'ont rien de dramatique, l'effet est purement théâtral. Je n'en excepte pas *Phèdre et Hippolyte*, malgré la beauté sinistre de Phèdre ; il n'y a de réserves à poser qu'en faveur du *Marcus Sextus* qui figura au

concours de 1810, après avoir valu au peintre, en 1799, un succès éclatant, écho spontané de certaines douleurs politiques. C'est que sous le masque de Phèdre, de Clytemnestre, d'Andromaque, on aperçoit la main de l'artiste qui fait jouer les fils correspondant aux diverses expressions de la physionomie humaine, et qui les tient sans émotion. C'est que tous les acteurs des drames de Guérin composent leur visage et jouent pour le spectateur ; cependant ils jouent, et le plus souvent avec une véritable élégance ; chez David, la préoccupation du public les immobilise. Les défauts de Guérin ne sont pas saillants, ses qualités n'ont pas d'éclat. L'œil glisse sur ces toiles avec une demi-satisfaction, irritante à la longue. Pour tout dire, il occupe sur l'échelle de l'art le degré qui précède immédiatement celui de la médiocrité, presque le dernier degré du talent. Il emprunte à Racine, à Virgile, de purs rayons qui, sur sa palette, se transforment en pâles lueurs de clair de lune.

Mais Guérin, mais Girodet avaient un certain don d'originalité qui, malgré leur propre asservissement, les tire de la tourbe servile groupée autour de David. Livrés à eux-mêmes, de leur propre élan, s'ils avaient su le prendre et se dégager des lisières académiques, ils eussent pu monter à un rang honorable dans l'école française. Ils ne le firent point. En dépit d'un parfait contraste entre leurs caractères, ils furent domptés par l'autorité du peintre des *Horaces*. Retenus dans le cadre assemblé par ses mains, ils étaient

condamnés d'avance au rang inférieur où ils sont demeurés.

Il en est un, cependant, parmi les concurrents de 1810, un que nous n'avons pas encore nommé, et dont l'opinion publique, aveuglée, ne sut pas alors distinguer les mérites ; depuis, elle a sur ce point singulièrement tourné. Nous parlons de Prudhon, ce petit-fils du Shakspeare de *Macbeth* et d'une *Nuit d'Été,* ce créateur, prenant tout en lui-même, ne procédant d'aucune école, et par cela seul, digne de figurer dans les galeries à côté des maîtres qui sont de tous les temps ; car c'est le propre du génie que ces œuvres débordent, effacent leur date, et c'est le propre de Prudhon.

Dans la salle des Sept Cheminées, au Louvre, parmi toutes ces toiles dont, sauf deux ou trois, le moindre défaut est d'être trop raisonnables, les œuvres de Prudhon apparaissent comme le rêve enchanté d'un autre âge, rêve ailé où se jouent toutes les féeries d'une imagination merveilleuse. De ce froid milieu qui les entoure, elles ressortent avec une flamme nouvelle, et, si elles ne sont pas exemptes d'erreurs, ces erreurs — il n'y a pas d'autre mot—sont des erreurs de génie.

Qu'on nous force aujourd'hui à désigner un lauréat parmi les artistes qui prirent part au concours décennal pour les sujets historiques : personne n'hésitera, on choisira Prudhon. En agissant ainsi, on rendrait hommage à la seule individualité qui, dans ce concours, ait mis au service d'une originalité absolue

une science de dessin, de couleur, de pinceau que pas un de ses rivaux ne possédait au même degré.

Si maintenant nous jetons les yeux sur la liste des tableaux représentant des sujets modernes qui figurèrent dans les mêmes circonstances, la lutte ne se comprend plus du tout. Il ne se présente qu'un homme, qui écrase tous les autres de sa grandeur, celui que David lui-même dut prendre pour modèle, après l'avoir eu pour élève, et qu'il désespéra d'égaler jamais dans ce genre tout spécial, où il fallait non plus imiter les Grecs, les Romains, les Italiens ou les modernes, mais créer. Cet homme, est-il besoin de le dire? c'est Antoine-Jean Gros.

II

LE SÉJOUR EN ITALIE

Première éducation de Gros. — Deux portraits de lui. — Départ pour l'Italie. — Difficultés du voyage, douleurs du séjour. Mme Bonaparte. — Le *Bonaparte à Arcole.* — Efficacité morale du séjour à Milan. — La Terreur et le blocus de Gênes. — Retour en France.

De tous les élèves de David, Gros est le seul qui ait produit ses œuvres capitales en s'affranchissant de la tutelle du maître, en s'enfonçant dans une voie radicalement opposée au grand chemin que l'école avait frayé. C'est dans cette voie ouverte par lui que Gros a trouvé la gloire ; mais le mérite de cette audace ne lui appartient pas en entier ; les événements eurent dans sa détermination plus de part que sa volonté ; et, puisqu'il sortit victorieux des circonstances qui lui imposèrent une direction, il faut le féliciter d'autant plus de son triomphe qu'il accepta cette direction plutôt qu'il ne la choisit.

Gros devait être peintre. Élevé dans une famille qui aimait et pratiquait la peinture, admis de bonne

heure dans l'atelier de Mme Lebrun, ses premiers regards tombèrent sur des tableaux, et, tout enfant, il considérait plus habituellement les interprétations plastiques des objets naturels que la nature elle-même. A huit ans, la passion du dessin et l'amour des chevaux l'avaient déjà pris avec une égale intensité et ne le quittèrent plus. Estampes anciennes, gravures modernes, plâtres moulés, jour et nuit il copiait et recopiait chacun de ces modèles que, par échange ou par don, il s'était procurés. Il employait, pour augmenter son trésor, d'inépuisables ressources d'habileté. Ses récréations étaient rares : monter, en compagnie d'un petit camarade, sur un vieux cheval du voisinage, suivre, à la course, les attelages sur la route de Paris au bois de Boulogne, étaient ses deux joies favorites. Une maladie qui le fit cruellement et doublement souffrir par la crainte de ne pouvoir entrer dans l'atelier de David, dont il espérait les leçons, le second voyage de celui-ci en Italie, retardèrent la mise à exécution des vœux de l'enfant, ardent à désirer comme tous les enfants, mais plus encore qu'aucun d'eux. En 1785, David revenait à Paris, exposait les *Horaces,* obtenait une popularité immense, et ouvrait de nouveau son atelier, où il admettait enfin le jeune Gros.

En un an d'études, l'élève avait joint à sa facilité naturelle très remarquée, très enviée de ses condisciples, un fonds de science assez solide pour exécuter ce précieux portrait de lui-même, conservé dans les attiques du sud au palais de Versailles.

Sous le front légèrement fuyant, ombragé de longs cheveux bouclés, de grands yeux bruns, fort beaux, s'ouvrent étonnés, curieux, naïfs, avides de voir et de savoir, pleins de lumière. Ils illuminent cette large et fraîche physionomie, très douce et très amoureuse, sensuelle même, quoique pure et réellement candide. L'intelligence y paraît évidente, mais plus encore les facultés aimantes : la tendresse, l'expansion, l'amour.

A quelques pas de ce portrait, dans les mêmes galeries, on en trouve un autre de la même main ; sur celui-ci Gros a quinze ans de plus. L'aspect en est plus noble. Les lignes se sont allongées ; mais la fraîcheur a disparu. L'œil, couvert d'un large sourcil mobile, est toujours beau, mais il s'est fatigué ; il est encore doux, mais il est surtout mélancolique ; la bouche a conservé ses vives couleurs, mais les lèvres se sont arquées ; enfin, si le dessin général est plus sévère, plus distingué, il est loin d'exprimer le même calme intérieur. La méfiance y a remplacé l'élan ; la douleur y a creusé ses sillons aux mêmes points où s'arrondissaient les gracieux contours de la sérénité. L'amour, mais l'amour éprouvé, s'y montre seul aussi puissant que dans le premier portrait.

Gros, en ces quinze années, avait en effet durement expérimenté la vie. Son échec au concours pour le prix de Rome, en 1792, après quatre ans de succès répétés à l'Ecole des Beaux-Arts, fut la moindre de ses amertumes. Impressionnable à l'excès, il fut vivement frappé de la mort de son père, qui survint à la suite

d'une faillite amenée pas les désastres financiers des premiers temps de la Révolution. La Révolution elle-même lui causa une telle épouvante, qu'il en conserva une sensibilité immodérée, toute féminine. Craignant follement pour sa vie, il se sépara de sa mère et, par l'intervention de David, il obtint la permission de quitter la France, avec un passe-port pour l'Italie Désormais sans fortune, il gagnait au jour le jour le droit et le moyen de continuer sa route. A Nîmes, à Cette, à Montpellier, où le renvoient les accidents d'un tel voyage, il laisse derrière lui de nombreux portraits, aussi vite achevés qu'ébauchés. Il était servi, dans l'exécution de ces besognes ingrates, par une rare aptitude à saisir la ressemblance. Il en donna une preuve étonnante lorsque, longtemps après la mort de son père, il fit de celui-ci, d'après ses souvenirs, un portrait que les intimes de la famille s'accordaient à trouver d'une exactitude extraordinaire.

Mille difficultés vaincues, il entra dans Gênes, sans autres ressources que son talent de portraitiste. De ses visites dans les musées, il rapportait de fécondes admirations ; mais chacune de ces courses lui laissait un profond abattement. La vue des chefs-d'œuvre lui rappelait qu'il avait rêvé un autre emploi de ses facultés artistiques ; il s'enfermait chez lui, refusait les *commandes* qui lui venaient, esquissait quelque grande composition dans le goût du temps : *Alexandre domptant Bucéphale*, *Malvina*, *Timoléon de Co-*

rinthe. (1) Mais la nécessité personnelle ou une lettre de sa mère, complètement ruinée et lui demandant de l'argent, le chassaient de l'asile qu'il s'était choisi, et de nouveau le condamnaient au labeur.

Dans ses courses à travers l'Italie du nord, plusieurs fois il revint à Gênes. C'est à Gênes que la fortune lui devint enfin plus clémente. Le ministre de la République, Faitpoul, le présenta à la femme du général en chef de l'armée d'Italie. Séduite par son talent, par la grâce particulière qui émanait de cette âme caressante, repliée sur elle-même, débordante de tendresses refoulées, Mme Bonaparte, qui allait rejoindre son mari, lui dit spontanément, après avoir vu quelques-uns de ses tableaux : « Je vous emmène à Milan, je vous emmène partout. » Elle comblait un des vœux les plus chers du jeune artiste, qui, puisqu'il se croyait voué au portrait, désirait ardemment faire celui du vainqueur de l'Italie. Sur les instances de l'une, sur la respectueuse prière de l'autre, le général consentit, non sans peine, à poser, chaque jour, quelques minutes devant le peintre. En deux semaines, celui-ci acheva cette énergique figure, le *Bonaparte à Arcole,* qui est restée populaire.

Le séjour à Milan fut pour Gros un secours moral momentanément efficace, et lui apporta un grand allègement intérieur. Il reprit confiance en lui-même et aussi dans les hommes ; il s'y retrempa dans l'intimité

(1) Il existe un très beau dessin de cette composition au musée du Louvre (*Salle des dessins de l'École française*).

de la famille Bonaparte ; son ambition y était doucement flattée, et surtout il pouvait s'abandonner à l'intime besoin de sa nature : l'expansion, contrainte il est vrai par le respect, mais bienveillamment accueillie par Joséphine.

Avant de quitter l'Italie, Bonaparte voulut donner au jeune artiste une preuve de confiance et d'attachement ; il le désigna pour faire partie, avec Tinet, Monge, Berthollet, Moitte et Barthélemy, de la commission chargée de choisir, au nom du vainqueur, les objets d'art devenus la propriété de la France. Il demeura encore en Italie près de deux ans, continuant ses études sans pouvoir les appliquer ; accomplissant ses fonctions officielles avec une probité rigoureuse et une douceur dont, seul peut-être, il donnait l'exemple ; reprenant de temps en temps sa palette de portraitiste, sinon sans dégoût, du moins sans colère. Lorsque sa mission fut conduite à son terme, il resta dans l'armée avec le titre d'inspecteur aux revues, titre créé tout exprès pour lui, et qui lui valait la considération de ces officiers dédaigneux de tout ce qui ne traînait pas le sabre. Il était d'ailleurs protégé par l'affection bien connue que lui portait le général.

Cependant, fatigué, malade, il n'eut bientôt plus qu'une seule pensée, revoir Paris : dans cette intention, il revint à Milan. Après avoir fait le portrait de Mme Bonaparte, il se joignit à un détachement de troupes se dirigeant sur Gênes. A peine y était-il entré qu'il s'y vit retenu par un blocus de deux mois. Il as-

sista à cette terrible famine qui dévasta la place. Le spectacle affreux, et sans cesse renouvelé, qui frappait ses yeux, lui causa une impression semblable à celle qu'il avait emportée de la Terreur. Lorsqu'il put enfin réaliser le projet qui l'avait amené à Gênes, lorsqu'il put s'embarquer pour la France, il était épuisé de corps et d'esprit. La traversée fut horrible ; cette dernière fatigue, jointe à toutes celles qu'il avait supportées, le jeta mourant à Marseille. Il n'avait encore rien produit qui le satisfît, rien qui lui donnât, à lui-même, la mesure de ses forces, et il avait alors trente ans.

III

JAFFA. — LA LUMIÈRE

Gros ; état de son âme.— Erreur de direction : *Sapho s'élançant du rocher de Leucade.* — Lettre caractéristique de Gros. — Il trouve sa voie. — Esquisse du *Combat de Nazareth.* — Sentiment de la lumière. — *Les Pestiférés de Jaffa.*

Des troubles profonds, des amertumes sans raison et trop facilement exagérées avaient, dès ses premières années, envahi et ravagé l'âme féminine de Gros. De là ces découragements subits, ces prostrations morales dont cependant la mobilité de sa pensée réussissait à le sauver. Il traversa une de ces longues crises d'inertie douloureuse, dans les premiers mois de son retour à Paris. Il voyait ses camarades d'atelier, l'un après l'autre, échapper à l'obscurité, arriver peu à peu à la réputation, à la vogue : lui seul n'avançait pas ; il était pour tous l'auteur du *Bonaparte à Arcole*, mais qu'était-ce pour le futur peintre d'*Eylau!* Il fallut une légère piqûre d'amour-propre qui le tira de l'abattement où il était plongé, pour lui faire reprendre ses

travaux avec quelque passion ; il ne fut plus arrêté que par le choix d'un sujet. Il avait vaguement conscience de son génie, même avant de l'avoir déployé, et, au plus intime de son cœur aimant et ambitieux, tout en admirant David, il n'en caressait pas moins le noble désir de le surpasser. Les luttes se succédaient presque sans interruption dans son esprit ; sur quel terrain porterait-il le combat? Attaquerait-il un sujet historique ou un sujet moderne? L'un et l'autre le tentaient également ; l'histoire flattait les goûts que lui avait donnés l'éducation ; les études forcées, mais très complètes, qu'il avait faites pendant les neuf années de son séjour en Italie, lui avaient laissé une connaissance parfaite de l'homme moderne et de son caractère plastique. Il ne sut pas comprendre l'imprudence qu'il commettrait en allant chercher son secret rival sur le domaine que celui-ci s'était créé. Il sortit de la direction de son propre talent pour adopter un genre antipathique, non à son esprit, mais à sa nature. Il peignit *Sapho s'élançant sur le rocher de Leucade.* Avec la plus grande bienveillance, on ne peut considérer dans ce tableau que la mise en scène du décor : le ciel orageux, l'effet de lune sur les flots soulevés ; quant au personnage, il faut le ranger parmi les plus mauvaises productions de cette école qui se condamnait systématiquement au genre froid et faux. David se mouvait à l'aise dans ce milieu compassé qu'il avait peuplé lui-même de ses théories abstraites ; mais un homme comme Gros, plein de vigueur naturelle, de

vie, de chaleur, devait étouffer sous de telles rigidités, où venait se heurter son âme aussi douce, aussi tendre que sa constitution physique était puissante. Son début fut donc un échec complet.

Repoussé sur ce point, il ne perdit pas courage ; il revint au projet qu'il avait précédemment conçu et qu'il exposait à sa mère dans une lettre envoyée d'Italie au moment de la campagne d'Egypte. Cette lettre, la voici :

« Pourquoi, écrit-il, suis-je réduit à compter les succès des autres sans pouvoir éveiller au moins la curiosité sur mes compositions ? Les autres auraient peint l'ancien Alexandre, moi le nouveau, ces mamelouks, ces costumes orientaux, ces chevaux arabes. Pourquoi Bonaparte n'est-il point parti de Milan comme il est parti de Paris ! J'entends parler de l'état florissant des arts, et puis je me retrouve au milieu de demi-figures qui me semblent autant de culs-de jatte. A l'un, il faut faire l'habit, à l'autre, la cravate ; tout ça m'ennuie et m'endort, et je n'ai personne pour me réveiller. Va, vivre seul peut perdre un individu, surtout lorsque, comme moi, son âme a besoin d'attachement. Le dégoût de soi-même arrive, c'est fini.... Combien de fois je vais disant : — Si ma mère était avec moi, elle réglerait mon existence, ce que je suis incapable de faire moi-même. Oui, je le sens au fond de mon cœur, mon malheur est d'être seul. »

Rarement on a confessé ses douleurs avec cette franchise, rarement on a mis son cœur et son esprit

aussi complètement à nu : il s'ouvrait à sa mère, il est vrai. J'ai emprunté cette lettre au meilleur biographe de Gros, à M. Delestre, un de ses élèves, resté pour lui un intime ami ; elle est tellement caractéristique qu'il fallait la citer tout entière, quoique la première partie seule nous intéresse à cette heure. En effet, Gros change immédiatement de tactique ; c'est vers l'Orient qu'il tourne maintenant sa pensée. Il prélude à la représentation des sujets modernes par un *Bonaparte distribuant des sabres d'honneur* et par *les Révoltés du Caire,* où, à côté de beautés qui annoncent le grand peintre, on remarque encore bien des inexpériences.

Nous touchons à un moment solennel dans la vie de Gros, moment décisif qui se rencontre dans la vie de tout artiste, celui où il joue sur l'exécution d'un sujet longuement caressé, dont il se croit maître, la partie suprême qui lui apprendra s'il est ou s'il n'est pas un homme supérieur. Eût-il perdu la partie, dans les circonstances où elle se présentait, Gros, nous le démontrerons, n'aurait pas dû désespérer ; il avait en lui d'autres ressources ; — mais il la gagna.

Un arrêté des consuls avait ouvert un concours d'esquisse pour un tableau commémoratif du combat de Nazareth, où le général Junot, à la tête d'une poignée d'hommes, avait défait six mille Turcs. Gros, à l'unanimité, l'emporta sur ses dix-neuf compétiteurs. Le tableau, considéré comme un « monument de la reconnaissance nationale, » devait avoir quinze mètres

de longueur sur une hauteur proportionnelle. Bonaparte s'opposa, dit-on, à cette glorification du général Junot ; l'esquisse définitive, déjà tracée sur le châssis colossal, fut perdue pour le peintre ; mais la petite esquisse, celle du concours, existe encore : elle est au musée de Nantes.

Depuis, Gros a fait deux chefs-d'œuvre ; jamais cependant il n'a retrouvé une telle puissance d'inspiration, une conception aussi large. Dans cette mêlée d'hommes et de chevaux, semée de nombreux épisodes particuliers, il n'y a pas même l'apparence de la confusion ; l'ordonnance générale est parfaitement claire. Le groupe important, Junot et son état-major, domine toute l'action. Les chocs de cavalerie se distinguent dans leur ensemble, et les combats singuliers, quoiqu'ils occupent les plans avancés, ne confisquent pas exclusivement le premier coup d'œil. On voit la masse avant de voir les détails. Toutefois, on revient bientôt à ceux-ci. Chacun d'eux offre un attrait spécial, malgré l'identité de la préoccupation qui les a conçus, et que nous ne pouvons signaler en ce moment. Nous ne devons ici nous occuper que de l'exécution, et elle est tout à fait hors ligne. Je ne parle pas de la science de dessin, de la variété déployées par l'artiste dans la représentation des cavaliers et surtout des chevaux ; je n'indique qu'en passant le caractère de réalité qu'il a su donner à ce groupe de grenadiers qui fait le coup de feu au premier plan à gauche et où l'on reconnaît déjà ceux qui formeront la terrible vieille garde ; je

ne m'arrête qu'à la prodigieuse entente de la couleur révélée par cette esquisse. La molle gravure de Jazet en a conservé le prestige ; c'est que, dans cette composition, la couleur est toute dans la distribution des masses d'ombre et de lumière. Gros avait certainement peu réfléchi sur la théorie de son art, ici l'instinct lui a suffi ; et l'instinct aussi guidait son pinceau lorsqu'il jetait, avec une habileté qu'aurait enviée le théoricien, ces nappes lumineuses qui arrêtent le regard de l'observateur juste au point où se précise le centre moral de l'œuvre, et peu à peu, dans l'ordre logique de l'action, le conduisent, par l'inflexion et la dégradation successive des teintes, à tous les centres secondaires, jusqu'à l'épuisement de l'intérêt de détail.

Ce sentiment de la lumière, jamais Gros ne le perdit ; même dans les œuvres de sa décadence, on le retrouve encore, si affaibli que nous le montrent quelques-unes de ses dernières toiles. Il posséda pardessus tout le grand art des sacrifices. Cet art qu'un peintre médiocre ne sut jamais comprendre, nous allons le voir mis en pratique avec une science incomparable dans le tableau qui suivit l'esquisse du *Combat de Nazareth*.

Outre cette esquisse, Gros avait antérieurement tracé un premier croquis où il avait représenté Bonaparte touchant une tumeur pestilentielle dans l'hôpital de Jaffa. On devait bien au peintre déçu pour le tableau de *Nazareth* cette compensation de lui en demander un autre ; Bonaparte, et non pas un de ses généraux

était le héros de Jaffa, rien ne s'opposait donc à ce que l'artiste exécutât le sujet qu'il avait spontanément choisi. On le lui demanda en effet.

Vers le milieu d'une haute galerie donnant sur une vaste cour de style moresque, le général, debout, en pleine lumière, accompagné de ses médecins, porte avec assurance la main gauche sur la poitrine nue d'un pestiféré. En face, à droite, à gauche, se dressent, se soulèvent, s'avancent, se tournent vers le chef d'armée, les moribonds au teint hâve, couverts de plaies, suant la fièvre. A ses pieds s'allongent des cadavres tuméfiés, aux angles de la salle, dans l'ombre, les têtes se renversent, les bras se tordent, les poings se serrent contre les mâchoires qui claquent du froid de la mort. Quelques nègres circulent, se croisent, les uns remportant des paniers vides, les autres apportant des mannes chargées de provisions, qu'un groupe vêtu de costumes orientaux distribue aux plus affamés. Au fond, éclairant cette scène de désolation, plane le ciel d'Egypte, sur lequel, dans le lointain, la mer chargée de voiles, les minarets, les forts couverts du drapeau de la France découpent leur silhouette étincelante.

La scène n'a rien de répugnant, elle est navrante et majestueuse. A quoi bon l'étudier en détail? Où s'arrêter de préférence? Que faudrait-il louer davantage: la noblesse que le peintre a imposée au costume moderne, la grandeur qu'il a donnée aux attitudes les plus désespérées, ou la simplicité de quelques-unes d'entre elles, celle, par exemple, du soldat que l'on

opère, indifférent à l'opération, absorbé dans la contemplation du général? La science de l'ajustement, l'ampleur du dessin, l'émotion (vibrant encore au souvenir du blocus de Gênes et de ses horreurs), la puissante harmonie du pinceau, sont poussées dans cette œuvre aussi loin qu'il était possible. Nous devons donc amèrement regretter qu'un défaut dans la pratique assombrisse chaque jour davantage ce tableau (1), qui mérite, aujourd'hui comme il y a cinquante ans, les lauriers dont les artistes et le public le couvrirent lorsqu'il fut exposé, pour la première fois, au Salon de 1804.

De ce jour, pour les esprits élevés qui pénètrent le sens intimes des choses, Gros fut le plus grand peintre de son école. Nous verrons qu'il pouvait aller au delà, et se surpasser lui-même.

(1) L'exécution, qui parut audacieuse et brillante au moment de l'apparition du tableau, a perdu de son éclat par l'effet du temps. Il faudrait en dire autant de presque toutes les peintures exécutées sous l'influence de l'école de David. Les ombres frottées et les clairs sobrement empâtés, qui donnent à cette peinture une transparence flatteuse au moment où le tableau vient d'être achevé, laissent prise, malheureusement, à une espèce de jaunissement, à une atténuation notable des teintes après un certain nombre d'années. Il en résulte quelque chose de vide et de *creux* que ne présentent point les tableaux flamands et vénitiens, dont la pratique était meilleure. Ces influences fâcheuses font regretter qu'un homme tel que Gros n'ait pas été l'élève d'un Rubens ou d'un Van Dyck. » *(Peintres et sculpteurs modernes : Gros*, par M. Eugène Delacroix.)

IV

EYLAU. — LA PITIÉ

Nouveaux efforts : la *Bataille d'Aboukir*. — Emploi de la lumière diffuse. — Le *Champ de bataille d'Eylau*. — Beauté morale de cette œuvre. — Gros, peintre de la pitié. — Il est réaliste de tempérament, son cœur lui fournit l'idéal. — La sincérité de l'émotion dans l'art ; le *Marcus Sextus* et l'*Andromaque* de Guérin ; le *Marat expirant* de David, le *Marat* de M. Baudry ; les *Vierges* de l'école d'Ombrie et les *Vierges* de Raphaël, le *Christ* de Rubens et le *Christ* de Prud'hon. — Point de rhéteurs.

Après le succès des *Pestiférés de Jaffa*, Gros s'élève résolument à de nouvelles audaces. Craignant qu'on ne se fût trompé au jeu heurté de ses compositions, qu'on ne l'eût pris pour une faiblesse, considéré comme un moyen de tourner quelque écueil dangereux, il dédaigne la séduction des grandes ombres ; il déroule ses drames émus sous une lumière partout égale et persistante, il la fait circuler abondamment entre les moindres groupes, et, pour ainsi dire, il en imbibe tous les corps. Nulle supercherie possible !

il ne laisse à personne le droit de mettre en doute la hardiesse, la franchise de son procédé. Il peignit successivement ainsi la *Bataille d'Aboukir*, sous le jour intense de l'Orient, le *Champ de bataille d'Eylau*, sous le jour terne et diffus de l'Europe du Nord. Difficulté énorme, si l'on songe qu'en pareil cas il ne reste plus au peintre, pour indiquer les innombrables plans du centre à l'horizon, que la perspective linéaire, et la ressource de la perspective aérienne, bien affaiblie par un tel parti pris. Il faut ajouter que, dans chacun de ces deux tableaux, Gros, ne reculant devant nul obstacle, s'est imposé cette ligne d'horizon qu'on ne trouve dans aucun des tableaux de David.

En abordant un pareil système, l'artiste savait combien il est ingrat ; cependant, pour être juste, nous devons dire que pour la *Bataille d'Aboukir* il n'échappa pas à tous les inconvénients que, sans doute, il avait prévus. L'air manque un peu dans cette vaste plaine qui borde le rivage, les figures se tassent sous le regard, quoique, par les proportions, elles soient suffisamment espacées. C'est un défaut, mais la fougue de la composition, l'énergie de certains types, la grâce touchante de quelques autres, le dessin des lignes générales, la passion qui anime les visages, le souffle héroïque qui se communique aux chevaux eux-mêmes, rachètent amplement les imperfections que nous avons signalées, et qui sont, d'ailleurs, bien moins sensibles dans le *Champ de bataille d'Eylau*. Les teintes sourdes, et elles dominent dans cette toile, sont, en effet, plus

favorables aux transitions que les teintes brillantes, forcément très peu variées. La gamme des tons, depuis le gris clair jusqu'au noir, est infiniment plus riche en dégradations de nuances que la partie qui lui correspond, du gris clair au blanc pur ; il suffit d'indiquer cette vérité relative à deux valeurs abstraites, pour qu'elle soit établie d'une manière incontestable si on veut l'appliquer à la série des trois couleurs primitives dans leurs combinaisons illimitées. La *Bataille d'Eylau,* considérée au point de vue technique, est donc la meilleure œuvre du peintre, celle où il s'est montré le plus habile, où il a vaincu le plus de difficultés.

Le tableau de *Jaffa* flatte davantage, il est plus séduisant à l'œil. *Eylau* est, de toutes les œuvres de Gros, la plus réellement forte, elle en est aussi la plus grande par le caractère de beauté morale qui l'illumine.

L'impression une fois reçue est ineffaçable. Le sol, couvert de neige, se confond dans le lointain avec un ciel de plomb qui ajoute ses tristesses aux tristesses du champ de bataille. Dans le fond, le village d'Eylau fume encore : appuyées aux dernières maisons, les troupes sont rangées aux mêmes lieux où la veille elles combattirent ; on le devine à ces légers plis de neige symétriquement alignés et que l'on prendrait pour des plis de terrain : sinistres indices, en réalité, plis de chair humaine, formés par les longues files de soldats tombés à leur place d'honneur. Des officiers

d'ordonnance, au galop de leurs chevaux, traversent la plaine immense ; ils vont, aux débris de l'armée victorieuse, annoncer l'arrivée de l'Empereur. Celui-ci s'est arrêté un instant à l'endroit où le combat fut le plus acharné, au milieu des pièces démontées, des lances brisées, des baïonnettes tordues et rompues. Entouré de son état-major de héros et de princes, — Murat, déjà roi de Naples ; Berthier, prince de Neufchâtel et de Wagram ; Davout, prince d'Eckmülh, duc d'Auerstaedt ; Soult, duc de Dalmatie, et Bessières, duc d'Istrie, — Napoléon, affecté de cet affreux spectacle, étreint plus fortement les rênes de son cheval, mouillé de sueur et de neige. Il étend le bras comme pour conjurer les éléments et porte vers le ciel, qui lui renvoie l'image d'une désolation infinie, les regards douloureux qu'il a détachés avec effort d'un amas de cadavres entrelacés, — ennemis, amis, — dans l'étreinte de la mort. La nuit a roidi leurs membres et frangé de glaçons leurs vêtements en lambeaux. Dans ce groupe, quelques bouches gonflées, souillées de boue et de sang, troublent d'un cri de pitié l'immobile silence. — Mais tout s'efface dans l'œuvre de Gros, tout disparaît devant ceci : la neige et Napoléon.

Pitié, c'est bien le mot que Gros a inscrit sur tous les points de la toile. Disons-le enfin, cette émotion, on la retrouve dans chacun de ses tableaux de bataille. Ce grand artiste, — que l'on est tenté d'appeler le peintre de la guerre, tant il a su mettre d'animation

et de vérité dans les scènes de meurtre, tant il en a réussi la représentation matérielle, — lorsqu'on étudie attentivement toutes ses compositions, lorsqu'on se représente la *Sapho* elle-même, dans les épisodes de *Nazareth*, les gorges tendues, les mains jointes, la protection aux vaincus; les premiers plans de *Jaffa;* le fils du Pacha dans *Aboukir; Eylau* tout entier; plus tard, le groupe d'Espagnols dans la *Reddition de Madrid*; le groupe allégorique des *Pyramides*; la sainte Geneviève de la *Coupole;* la *Grèce* du musée Charles X; lorsqu'on se remet en mémoire telle ou telle scène de chacun de ses tableaux, on se demande, en vérité, s'il n'avait pas horreur de la guerre, et s'il ne serait pas plutôt le peintre de la pitié.

Son imagination, qui était celle d'un poëte, se plaisait à combiner et à reproduire les uniformes aux vives couleurs, les costumes orientaux, les chevaux aux robes soyeuses, à l'œil étincelant, aux narines frémissantes, aux gestes élégants; elle trouvait dans les combats un mélange pittoresque de draperies éclatantes et de chairs nues; — mais soit que son cœur battît, qu'il s'animât à l'image des douleurs, des souffrances, des larmes que coûte la guerre, soit qu'il traduisît l'état de son âme ou qu'il interprétât un spectacle entrevu ou seulement rêvé, son œuvre émeut profondément

C'est par cette faculté d'émotion que Gros nous attache, et c'est par là qu'il a si complètement réussi dans un genre qui, malgré toute apparence, ne devait

pas nécessairement être le sien, qui ne fut le sien que parce qu'il était la seule réalité émouvante de son temps. Ceci explique ce que nous disions à propos de son esquisse de concours pour le *Combat de Nazareth*. Gros pouvait alors échouer sans danger, il se serait relevé ; il n'était pas né uniquement peintre de bataille. Gros *voyait* merveilleusement la réalité, il était réaliste de tempérament, son cœur lui fournissait l'idéal. Vivant dans un siècle de guerres, il fut naturellement conduit à peindre la guerre. Dans son cœur, il puisa la pitié inhérente aux rencontres d'armées. A une autre époque, époque de paix, il n'eût jamais peint un sabre.

Il était digne, par son âme, d'aborder des sujets plus nobles et d'un intérêt humain plus général ; il aurait créé un genre ; lequel ? je ne sais ; mais il aurait trouvé une expression plus haute à cette sensibilité profonde qui était en lui ; il aurait su traduire pour tout le monde et appliquer sur une échelle plus vaste sa grande faculté d'émotion.

Le peintre doit savoir peindre avant tout ; c'est là un axiome moins pratiqué que sa forme banale ne le donnerait à penser. Mais, aussi, que les artistes se le disent bien : de toute nécessité, il faut qu'ils apprennent à ramener en eux-mêmes, à concentrer, à couver, pour ainsi dire, les impressions qu'ils reçoivent du dehors à chaque instant, au musée ou dans la rue, dans les bois ou dans le monde, seuls ou en public. La force, l'utilité, l'efficacité de leur art sont là tout

entiers et non ailleurs. Il leur est indispensable de faire subir à leurs impressions une sorte d'opération intime, souvent fort lente, parfois instantanée, et qui consiste à conduire la première sensation superficielle à l'émotion intense, de manière que celle-ci éclate par le seul fait qu'elle existe. Leurs sensations deviendront alors faciles et légères à l'expression, ils obtiendront le même résultat que Gros dans le tableau de *Jaffa,* dans celui d'*Eylau.*

Je n'ignore pas que les peintres, pour la plupart uniquement préoccupés de la forme, accepteront difficilement une vérité qui ne fait pas doute pour le moraliste. Ils n'admettront point que, pour émouvoir, il soit urgent de s'abandonner à l'émotion sincère, franchement *traduisible,* issue de soi, et de ne pas croire qu'on la remplacera par une simple combinaison d'effets plastiques, mesurés et calculés en vue d'une action possible sur le public (1).

L'œuvre de Guérin, celui de David encore plus, sont là, pleins d'exemples pourtant qui confirment ce que nous venons d'avancer. Le *Marcus Sextus retrouvant sa femme morte* nous émeut, parce que Guérin était ému en peignant cette allusion politique aux douleurs de l'émigration française en 1792. Quelle impression nous laisse la froide Andromaque, malgré

(1) L'opinion de la plupart des peintres à ce sujet, opinion que nous croyons funeste, a pour elle l'autorité de Diderot. (V. *Paradoxe sur le comédien*).

cette larme que l'artiste a posée sur sa joue? Aucune: parce que Guérin n'a pas su souffrir du malheur d'Andromaque, pleurer ses larmes. Le *Marat expirant* de David, nous touche, malgré l'antipathie que nous inspire le personnage : c'est que le personnage disparaît pour faire place à l'image de la mort tragique, et que David a communiqué à cette œuvre l'horreur qui l'agitait lorsqu'il la peignit. Un jeune peintre de talent(1) a repris dernièrement le sujet que David avait traité avec passion ; mais Charlotte Corday, Marat, ne l'intéressaient pas plus que les Grecs des Thermopyles, que les premiers Romains n'intéressaient David. Son tableau nous amuse, on en considère les détails avec curiosité, mais on n'en reçoit même pas le plus petit mouvement intérieur. Les Vierges de l'école d'Ombrie, le Christ de Prudhon me vont au cœur, je les adore ; je regarde en face un Christ de Rubens, j'admire les Vierges de Raphaël.

L'émotion dans l'art est voulue, je le sais ; mais qu'on ne s'y trompe pas, celle qui, d'un tableau, se répand au dehors, avait son point de départ dans la nature même du peintre. L'émotion du cerveau est bien faible, celle du cœur doit se communiquer à l'âme du spectateur, toute chaude encore, si l'expression n'est pas trop risquée, de son passage à travers l'âme de l'artiste. Il est odieux et maladroit de jouer avec la sensibilité du public, en la provoquant par les

(1) M. Baudry, Salon de 1861.

moyens artificiels que l'argot moderne a justement flétris du nom de *ficelles*. Ces moyens, s'ils sont nouveaux, inventés de fraîche date (car cela s'invente), sont usés aussitôt qu'aperçus. Si, par fortune, ils réussissent à tromper une génération, ils ne trompent certainement point celle qui suit, et l'indifférence, quand ce n'est pas l'oubli, quand ce n'est pas le mépris, couvre pour la postérité le rhéteur littéraire ou le rhéteur peintre qui les a employés. L'émotion sincère produit l'émotion durable, éternelle. Plus l'œuvre est remarquable, plus l'effort d'esprit aura été grand pour la concevoir et l'amener à son point de perfection et réciproquement ; plus aussi le désir d'émouvoir aura été grand, plus il est certain que l'impression produite aura été ressentie par le peintre ou pourra l'être. Je cite encore Prudhon, je cite Le Sueur, en France ; Rembrandt, Corrége, Michel-Ange et Léonard de Vinci, en Italie et en Hollande ; et au-dessus d'eux tous les admirables préraphaélites : au nord, les Van Eyck, Memling ; F. Lippi, Sandro Botticelli au midi.

Pour me résumer, je n'ajouterai que deux mots. En présence d'une œuvre d'art importante, on ne saurait admettre l'incertitude sur les sentiments du peintre. Il ne faut pas se contenter de dire : « Il a *pu* sentir ainsi ; » il faut pouvoir affirmer : « C'est ainsi qu'il a *dû* sentir. »

V

L'ALLÉGORIE. — LA DÉCADENCE

La *Bataille des Pyramides*.— Gros se copie lui-même. — Il a recours à l'Allégorie. — L'Allégorie : son action sur le public ; la *Galerie de Médicis* de Rubens. — La Décadence. — La *Coupole :* nulle originalité. — De l'emploi du nu dans les arts. — Première cause de la chute de Gros.

Gros n'est pas un homme de génie ; il a les instincts du génie, mais il n'a pas la puissance de cerveau qui domine, ordonne, centralise et gouverne ces instincts. De *Nazareth* à *Eylau*, il s'abandonne, sans les combattre ni les diriger, à ses forces naturelles et à ses forces sensibles. Après *Eylau*, passé maître, infiniment supérieur à toute son école, sa mollesse longtemps combattue reprend le dessus ; n'étant plus stimulé par la chaleur de la position à enlever, sa fougue s'abat tout d'un coup ; ce n'est plus son sang qui travaille, c'est son esprit, esprit limité, incapable de renouvellement.

Dans la *Bataille des Pyramides*, il se copie lui-même ;

au lieu de créer, il recommence, il *réitère;* lui aussi, maintenant, il combine froidement ses effets. Ses procédés matériels sont toujours remarquables ; on ne désapprend pas en un jour à peindre un torse ou un cheval, mais toute apparence de sentiment s'est évanouie, et la *Bataille des Pyramides*, sauf les qualités d'exécution, est le légitime pendant de la pitoyable *Distribution des Aigles* de David. Circonstance aggravante, David (par une défense expresse, il est vrai) avait été préservé de l'allégorie qu'il voulait introduire dans son œuvre. Gros vint trébucher dans ces vieux filets de l'ancienne école, et, avec lui, son talent y trébucha.

La peinture, le plus réaliste des arts par ses moyens d'expression, ne nous touche qu'à la condition de reproduire des objets ou des faits vrais, tout au moins vraisemblables. L'idéalisme le plus intolérant est forcé de souscrire à cette proposition. Il ne serait pas juste de faire de ce *desideratum* une attribution particulière au caractère français, qui veut en toute chose la clarté: non, il est une des lois inséparables du genre lui-même ; le genre contient cette loi qui le circonscrit et le limite à son tour. L'allégorie, employée si fréquemment au XVIIe et au XVIIIe siècle par Lebrun, Mignard et sa lignée, qui se résume et s'arrête à Boucher, l'allégorie est le moyen le plus faux et le plus vain qu'on ait imaginé pour arriver à toucher la foule. Peut-être à de certaines époques où l'instruction classique était généralement répandue, au XVIIe et au

commencement du XVIII[e] siècle, peut-être peut-on la considérer comme un langage ingénieux et très intelligible ; mais l'ingéniosité n'assure pas aux œuvres d'art une garantie de durée. Nous en trouvons la preuve dans l'allégorie elle-même devenue incompréhensible à nos modernes sociétés démocratiques, où les esprits éclairés, qui aiment les arts, qui les étudient assidûment, ne peuvent plus s'intéresser à cette intervention factice de personnages imaginaires dans les faits et gestes de l'humanité ; à plus forte raison, la masse du public qui pénètre dans les musées y est-elle indifférente, et proteste-t-elle par les marques les moins équivoques du dédain ou de l'ennui contre ces logogriphes insensés, contre ces rébus qui perdent tout leur esprit à s'étaler en forme de peinture aux plafonds des palais, et quelquefois — l'audace est plus grande — contre les tentures des galeries.

On ne veut pas dire ici que l'artiste doit mesurer son expression à l'intelligence du gros public ; loin de là, sa prétention doit être de l'élever. Mais prenez le plus grand des peintres allégoristes, Rubens, et placez en face de la *Galerie de Marie de Médicis* un homme de goût, impartial, et si vous le voulez, admirateur de l'école flamande. Sur quelle partie de l'œuvre portera son éloge ? — Sur l'ensemble ? Nullement. — Sur la force de conception ? Point du tout. — Sur la puissance d'impression ? Pas davantage. Au premier tableau, il admirera la richesse d'imagination ; de toile en toile, son enthousiasme décroîtra ; il trouvera que

cette fécondité qui lui paraissait colossale tout d'abord tourne beaucoup sur elle-même, se répète, se copie; et, en admettant qu'il en soit à sa première visite, se dirigeant vers la sortie du Louvre, les yeux baissés pour ne pas dénaturer son souvenir, s'il est sincère avec lui-même, il se dira peut-être: « Les belles chairs!... Quel rendu!... L'étonnant coloris! » Mais arrivé dans la cour Napoléon III, il lui serait bien impossible de faire, même par à peu près et avec toutes les licences et les incorrections que s'accorde la causerie intime, la description sommaire du plus simple parmi tous ces tableaux. Les Dauphins, les Mars, les Galères, les Bellones, et les Vénus, les nombreuses Maries, les Trônes, les Flammes, les Serpents, les Autels de la Paix ou de la Victoire, se livreront dans son esprit un affreux combat, y laisseront un chaos d'images dont il ne sortira pas à son honneur, ou plutôt à l'honneur de l'allégorie.

Gros n'a pas, dans *la Bataille des Pyramides*, poussé le galimatias pittoresque aussi loin que Rubens; ce n'était qu'un prélude. Il n'en a pas moins exécuté une composition illogique et déraisonnable. Le sujet de son tableau est *Napoléon haranguant les troupes avant la bataille des Pyramides*. On conçoit le geste de l'Empereur à cheval, levant la main vers les trois silhouettes triangulaires qui se dessinent dans le fond; il prononce sans doute les fameuses paroles: « Soldats, du haut, etc. » Mais on ne saurait s'expliquer comment se trouve *avant* la bataille, sous les sabots de la

monture impériale, ce faisceau de trois corps : un Turc, un Arabe, un nègre, ou morts ou blessés, ou demandant grâce. Est-ce un présage de la victoire? un symbole destiné à prouver que Napoléon était invincible ? ou bien n'est-ce là qu'un groupe de prisonniers faits la veille ? Mais la veille, on ne s'était pas battu. Qu'est-ce donc ?— Une charade confuse, et, ce qu'il y a de pire, c'est le premier signal de la décadence de Gros.

La Prise de Madrid, qui est du même temps, l'*Entrevue des deux Empereurs*, qui la suit de près, affectent péniblement l'œil habitué aux harmonies de *Jaffa*, aux solennités d'*Eylau*. Maintenant, tout est convenu, les attitudes se sont raidies, guindées ; la noble élégance du geste a cédé le terrain aux exagérations emphatiques qui rappellent David. Le grand artiste est étouffé sous la peinture officielle, il ne se distingue plus de ses pâles imitateurs que par son talent d'exécution.

Gros sentit le péril, sans doute ; poussé par David et par les médiocrités qui l'entouraient, il fit un suprême effort ; mais au lieu de le tenter en avant, il revint sur ses pas, oublia ce qui avait fait sa grandeur, et accepta de peindre la coupole du Panthéon. — Gros est perdu maintenant, il est lancé sur la pente fatale où il roulera jusque dans la mort.

D'*Eylau* à la *Coupole*, la transition est prévue ; c'est une étude plus attentive des ressources et des procédés familiers à l'allégorie classique. Aussi, qu'arrive-t-il? Le peintre y laisse toute son originalité, tout

caractère de personnalité. La *Coupole* est-elle sortie du pinceau de Gérard, de Girodet, de Guérin ? On ne sait. Il faut monter les dix-huit cents ou deux mille marches qui rapprochent le curieux, pour reconnaître qu'elle est du peintre des *Pestiférés*. Dès qu'on est sur la plate-forme circulaire où s'appuie la calotte du dôme, on saisit en effet les vestiges d'une main puissante, on retrouve d'anciens types bien connus, déjà rencontrés dans les plaines d'*Eylau*, et l'on souscrit à ce mot d'un homme d'esprit et de goût aussi prompt à l'admiration qu'à la satire, le statuaire Auguste Préault, s'écriant après un silence: « C'est tracé d'un pinceau généreux. » Le silence est plein de critiques méritées, le mot est courtois et strictement juste.

Le moindre défaut de la *Coupole* est qu'on n'en puisse rien distinguer de la nef. Le peintre a subi les conditions architecturales du monument, et on ne l'a pas laissé libre d'y remédier comme il l'avait proposé; il n'est donc pas responsable de ce grave inconvénient. Ce qui est plus grave, c'est que cette surface, si étroite dans le bas, paraît tout à la fois confuse et vide. Confuse : on n'en comprend pas l'intention, et l'on s'étonne du nombre des personnages assemblés dans ce mince espace. Vide : les groupes disposés en quadrangle ne se relient pas entre eux ; les intervalles ne sont remplis que d'une manière très insuffisante par les nuages et les pointes des trophées sur lesquels chaque groupe est posé. Des fers de lances, des aigles, des croissants, n'offrent qu'un mesquin remplissage.

Les peintures de la *Coupole* ne supportent donc l'examen qu'à proximité, et en prenant soin de décomposer l'ensemble, de s'attacher à chacun des épisodes l'un après l'autre. Gros avait d'abord reçu ce programme de représenter les quatre grandes origines de la monarchie : Clovis, Charlemagne, saint Louis, Napoléon. On comptait sans les événements, sans la rentrée des Bourbons, qui modifièrent le projet une première fois ; sans le retour de l'île d'Elbe, qui amena la restitution du plan primitif ; enfin, sans la rentrée définitive de Louis XVIII, qui, pour ne pas détruire l'œuvre du peintre, accepta les trois premiers groupes, et, pour y figurer lui-même, décida que la *Coupole* représenterait, sous le patronage de sainte Geneviève, les principales époques religieuses de la France. L'œuvre ne fut achevée que sous le règne de Charles X, et découverte en 1824.

L'exécution de chaque partie, considérée isolément, est fort belle ; les draperies et les chairs sont peintes avec une légèreté et une solidité magistrales. Le groupe de Clovis et de Clotilde est particulièrement noble ; les vieux Saxons du groupe de Charlemagne ont dans le visage l'expression de héros. Mais — sauf par le côté plastique — les grands *génies* qui soutiennent tout le rôle allégorique ne sont rien moins que séduisants. Il y a là quelque chose de choquant qu'il faut oser dire. J'admire et j'aime le nu dans l'art, il est nécessaire ; les plus grandes audaces du ciseau ou du pinceau, dans les fantaisies païennes les moins

nécessaires à exposer en public, lorsque le talent y a laissé son empreinte, n'ont rien qui puisse me choquer ; si le nu est rigoureusement justifié par le choix et la distribution du sujet, il est d'un emploi tout à fait légitime. Mais dans un sujet religieux ou même historique, il me paraît, sans pruderie, inacceptable qu'on introduise ces grands corps d'éphèbes de vingt ans au milieu des bannières, des croix, des robes de femmes, saintes ou non. Le mélange du nu, du nu absolu, du nu efféminé, avec les personnages vêtus, la chair des jeunes hommes se confondant avec les costumes historiques, voilà ce qui me choque. Tout ici réside dans les proportions. Les petits génies porteurs de banderoles et qui dominent les groupes, le genre une fois admis, sont bien en situation ; les génies grands comme nature, outre qu'ils sont gauches, ne sont, quoi qu'en dise l'allégorie, ni élégants, ni intelligemment placés ; loin de donner de la grâce à la composition ils l'embarrassent, loin de l'éclaircir ils l'embrouillent davantage, et leur présence est inconvenante.

La peinture est soumise à des moyens d'expression essentiellement matériels ; elle est, pour ainsi dire, adéquate à la réalité, et, comme la réalité, elle agit par les sens les moins subtils avant d'arriver à l'âme ; c'est pourquoi elle repousse énergiquement l'allégorie et ses faussetés, ses obscurités et ses fadeurs. La peinture ne se supporte qu'autant qu'elle représente une *quantité* — je me sers à dessein d'un mot rigoureux

emprunté aux mathématiques — une quantité concrète soit dans le temps, soit dans l'humanité. Encore exige-t-elle la simplicité d'exposition et de démonstration. Il lui faut la vraisemblance du fait pour obtenir quelque crédit, et le plus petit nombre de personnages possible, le nombre nécessairement indispensable pour être clairement intelligible. Gros, depuis *Eylau*, a toujours méconnu ces principes ; c'est là une des causes de sa chute irrémédiable. Nous dirons les autres.

VI

LE SUICIDE

Gros portraitiste. — Sujets modernes. — Retour au genre historique : le *Musée Charles X*. — Opposition violente de la jeunesse ; celle-ci est-elle responsable du suicide de Gros ? — La responsabilité de cette mort remonte à David. — Mot de Gros sur le suicide. — Mort de Gros.

Les peintures de la *Coupole* avaient occupé douze ans de la vie de l'artiste, qui, fréquemment, avait vu son œuvre interrompue par l'exécution obligatoire de portraits officiels pour la famille royale ou pour la cour. Souvent, de lui-même, il demandait à cette branche de l'art, qui lui avait été d'une si grande ressource dans sa jeunesse, un repos aux fatigues de sa brosse ou de son cerveau. Le nombre de portraits qu'il fit depuis son retour en France est considérable. M. Delestre en cite ou en décrit plus de cinquante ; ils sont dispersés dans les galeries particulières. Cependant, le musée de Versailles en possède un certain nombre, et le Louvre en a placé un dernièrement dans la salle des Sept Cheminées.

Il ne faudrait pas juger Gros, portraitiste, à Versailles. Est-ce un effet du jour qui éclaire les attiques où ces figures sont exposées ? Tous ces portraits ont un aspect dur et désagréable, certaines lois de perspective élémentaire paraissent enfreintes, les étoffes ont un éclat sec et métallique qu'on s'étonne de rencontrer sous le pinceau délicat de l'homme qui a peint le portrait d'Alcide de Larivallière qui est maintenant au Louvre. Alcide de Larivallière était un de ses jeunes élèves ; il l'a peint debout à son chevalet, un crayon à la main ; le bras gauche descend élégamment le long du corps et s'appuie légèrement de l'extrémité des doigts au rebord du chevalet. Cette main est une merveille de finesse aristocratique, l'artiste y a mis tout son talent. Avec l'héroïque portrait du général Lasalle, les portraits de Chaptal, du comte de Lariboisière, du colonel Fabvier et de Bonaparte à Arcole, celui du Louvre compte dans les portraits peints par Gros parmi les plus remarquables. L'ensemble en est sévère, sobre d'éclat, riche de ton. Les chairs ressortent avec une transparence merveilleuse que fait encore valoir un costume de velours sombre. La seule note éclatante est dans le large col rabattu sur les épaules du modèle. On le voudrait d'un blanc un peu moins vif. Le dessinateur dans ce portrait a mis en lumière toute sa science, le coloriste toute sa grâce.

Malheureusement, on ne saurait en dire autant des œuvres que l'artiste exécuta vers le même temps. Dans l'intervalle des travaux du Panthéon, Gros avait

peint trois tableaux où ses admirateurs le saluent encore du titre de maître : *François Ier et Charles-Quint*, le *Départ de Louis XVIII dans la nuit du 20 mars*, l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême*. Le premier serait parfait s'il était signé Gérard ; ce n'est pas un éloge adressé à Gros, dont la personnalité s'abdique encore une fois. Le seul morceau où se reconnaisse le grand peintre est le groupe de droite, composé de trois évêques. Ils rappellent, et particulièrement l'un d'eux, l'étonnante petite toile attribuée aux frères Lenain, *la Procession dans une église*, et ils seraient dignes d'y figurer. Je ne puis guère me résoudre à admirer dans *la Nuit du 20 mars* d'autre personnage que Louis XVIII. Il est peint avec une grande force de vérité qui n'exclut pas l'élévation ; l'artiste a trouvé là une figure sincère et idéale. Le double effet de lumière tant vanté ne mérite pas le bien qu'on en dit, et, non plus que dans *l'Embarquement de la duchesse d'Angoulême,* il ne me paraît pas que le peintre ait su tirer des costumes de femmes le caractère artistique, c'est-à-dire éternel, qu'il avait donné aux héros de *Jaffa*, sa meilleure composition à ce point de vue.

Les deux tableaux de Gros ont leur date précise dans les gravures de modes de la Restauration. Ces écharpes, ces plumes, on les retrouve en compulsant de vieux albums de romances. Ils sont, à n'en pas douter, de 1816.

La *Coupole* avait valu à Gros le titre de baron ; il fut

de plus immédiatement chargé de peindre une partie des plafonds du musée Charles X, au Louvre. Ils sont encore en place, excepté celui qui représentait *le Roi donnant aux Arts le musée Charles X ;* le peintre reçut comme témoignage de satisfaction la croix d'officier de la Légion d'honneur. Triste compensation offerte par une direction des beaux-arts inintelligente à l'homme qu'elle avait fourvoyé en le lançant dans une série de compositions ridicules où son talent resta embourbé.

Aucune des critiques que l'on a pu faire de ces plafonds n'a été trop forte. Ils méritent toutes les railleries dont la jeunesse turbulente du romantisme naissant les accabla. Elle eut peut-être le tort de dépasser son but et d'atteindre l'homme derrière l'artiste ; mais, dans l'entraînement de la lutte, on n'est pas toujours libre de mesurer ses coups. Les attaques étaient légitimes, parce qu'elles étaient faites sous l'empire de certaines convictions — justes ou non — mais en tout cas sincères. Gros tomba dans la mêlée, il faut plaindre Gros ; mais personne, parmi ses adversaires, n'est responsable de sa mort. Encore aujourd'hui, nous comprenons la révolte de toutes ces jeunes intelligences contre celui qui pouvait être leur chef et avait abdiqué pour se replacer sous la férule du despote, de David (1), contre le grand peintre qui, man-

(1) Gros, dont les pages remarquables démentaient souvent l'enseignement, était, comme professeur, éminemment clas-

quant à sa mission après avoir reçu charge d'enseignement pour plusieurs centaines d'élèves, au lieu de leur communiquer sa flamme des anciens temps, professait un cours qu'il ne comprenait pas, leur prêchait Homère et l'antique après avoir donné dans ses plafonds, dans son *Hercule et Diomède,* des preuves évidentes que tout ce monde païen, plus encore qu'à David, lui était fermé. David avait adopté et creusé une interprétation de l'antiquité — interprétation fausse — mais, par sa terrible volonté, il l'avait imposée. Gros, sans instruction, avait reçu cette tradition de seconde main, et il n'eut ni le talent ni le pouvoir de la transmettre. Son manque d'énergie, que ne soutenaient pas assez les interminables lettres du maître exilé, lui fit perdre la partie. Il protestait par l'immobilité contre le flot qui le submergeait, contre les exagérations romantiques par l'inintelligible peinture allégorique. Quand il se vit débordé, il demanda un refuge à la mort volontaire.

La fortune lui offrit une occasion suprême de se relever, de ressaisir son sceptre et de se venger de ses échecs par un chef-d'œuvre dans la seule voie où il pouvait encore en trouver. Aux premiers jours du règne de Louis-Philippe, qui déjà se préoccupait de la création d'un musée élevé « à toutes les gloires de

sique. Il ne jurait jamais que par David, et dans ses corrections, dans ses conseils, il répétait sans cesse : « Ce n'est pas « moi qui vous parle, c'est David, David, et toujours David. » (*Charlet, sa vie et ses lettres*, par M. de La Combe. Paris, 1856, chez Paulin et Le Chevalier.)

la France, » l'intendant de la liste civile lui fit proposer un grand sujet de bataille. « Je suis très reconnaissant, répondit Gros au signataire de la proposition, de la demande que vous avez bien voulu faire pour moi d'un tableau devant représenter la bataille d'Iéna ; mais, ayant déjà fait tant de tableaux de ce genre, je ressens la nécessité de m'en reposer par *des sujets plus analogues à l'étude de l'art.* » (1) Les derniers termes de cette lettre ne paraissent-ils pas empruntés à l'une de celles que David lui écrivait de Belgique et dont nous avons cité de nombreux fragments dans la précédente étude sur ce peintre ? Jamais homme ne fut plus trompé que Gros sur sa propre valeur, non seulement par lui-même, mais par ceux qu'il aimait le plus. Au rebours de ce qui se passe généralement, au lieu de la douce exaltation que les amis d'un grand homme se plaisent à entretenir autour de lui, au lieu des fermes encouragements qu'il avait le droit d'attendre des siens après *Nazareth*, *Jaffa*, *Eylau,* il ne trouva que la froideur de l'éloge et la plus funeste impulsion. Qu'on ne se méprenne pas sur le sens de

(1) Cette lettre appartient à M. Delestre, qui a écrit une excellente biographie du peintre de *Jaffa*, sous ce titre : *Gros et ses ouvrages*. Voir aussi l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, où M. Ch. Blanc a consacré au même artiste deux livraisons pleines de sens et de goût. Nous regrettons seulement que les directeurs de cette belle publication illustrée ne choisissent pas de préférence, pour la reproduction, les œuvres rares ou peu connues. Ainsi, j'aurais voulu voir, dans les livraisons sur Gros, une gravure du *Combat de Nazareth*.

mon affirmation, qu'on n'y voie que ce qu'il y a ; mais, dans toute la sincérité de ma pensée au sujet de la fin déplorable de Gros, je dois le dire : Non, la critique, l'injure même, si on le veut, n'a pas tué Gros ; lorsqu'on a étudié le caractère de l'homme, le génie de l'artiste, on peut affirmer que le premier qui lui a conseillé le retour à la peinture d'histoire a signé, en agissant ainsi, l'arrêt de mort du peintre de *Nazareth*.

En apprenant le récent suicide de Léopold Robert, Gros s'était écrié : « Un peintre ne doit pas se tuer ; il n'a jamais dit son dernier mot. » Quelque temps après, le 25 juin 1835, il descendait d'un pied résolu une des berges de la Seine, au Bas-Meudon, il allait s'étendre au milieu des roseaux, sur un lit de sable, à un mètre sous l'eau, et là il attendait l'éternité.

La postérité est venue qui peut lui appliquer plus justement qu'à tout autre ce qu'il disait à propos de Léopold Robert. Gros s'est arrêté à moitié de la route, non pas en 1835, mais en 1812. Le jour où il a donné le premier coup de pinceau à la *Bataille des Pyramides*, il hésitait encore à dire son dernier mot ; lorsqu'il entreprit la *Coupole* du Panthéon, il y avait renoncé.

VII

LA POSTÉRITÉ DE GROS

Peintre de batailles, Gros n'a pas d'ancêtres. — Son originalité. — Le costume moderne est éminemment pittoresque. — La postérité de Gros : Charlet, Raffet, Horace Vernet, Bellangé, Yvon, Pils.

Dans l'œuvre de Gros, on est tenu de faire deux parts bien distinctes, celle du peintre d'histoire et d'allégories, banal et maladroit ; celle du peintre de sujets modernes, incomplet, mais créateur dans un genre, la peinture de batailles.

Peintre de batailles, Gros n'a pas d'ancêtres. Il avait vu en Italie et admiré les compositions de Raphaël et de Michel-Ange, de Léonard de Vinci, de Salvator Rosa et d'Aniello Falcone ; en France, il avait étudié les chocs de cavalerie du Bourguignon, les grandes batailles de Lebrun, les sièges et les promenades militaires de Van der Meulen, les escarmouches de Casanova, les rencontres armées de Carle Vernet : il con-

naissait les vastes mêlées de Rubens, et, cependant, on ne pourrait reprendre dans ses tableaux un seul trait, une idée qui appartînt, pour ne citer que les œuvres importantes, à *la Bataille des Amazones*, au *Passage du Granique,* aux cartons de *la Guerre de Pise* ou à *la Bataille de Constantin.* Il n'a pas la majestueuse emphase de Lebrun, la rage convulsive de Rubens, la fureur héroïque de Michel-Ange ou de Léonard, ni la grande ordonnance de Raphaël ; il ne s'est inspiré d'aucun d'eux et il ne leur est pas comparable ; on ne doit ni le classer, ni lui chercher un rang dans ce dernier groupe de maîtres ; à son heure, et dans ce genre spécial, il n'est ni au-dessus ni au-dessous de ceux-ci ; il est lui, et, pour sa gloire, c'est assez.

L'originalité de Gros et sa grandeur, c'est d'avoir obéi à sa nature, qui, en face de son siècle, le forçait à être sincère ; c'est d'avoir traité l'histoire moderne avec le caractère de noblesse, avec la recherche d'idéal et dans les proportions dont on a fait, je ne sais pourquoi, le caractère exclusif de l'histoire ancienne ou de l'histoire religieuse. Aujourd'hui, nous avons la sotte manie, dans les arts, de rougir de notre temps et de nos contemporains. Sur tout autre sujet, nous nous reconnaissons — trop volontiers peut-être — le peuple du monde le plus civilisé, le plus savant, le plus avancé dans les sciences industrielles, mais nous affectons de mépriser le décor extérieur de cette civilisation. Chaque nation, chaque époque a le costume qui lui est propre, qui lui convient le mieux,

qui la représente et la révèle le plus sûrement. Les peintres accusent le costume de l'homme, « l'affreux habit noir, » d'être antipittoresque. Ils regrettent les chapeaux à plume, les riches étoffes, la diversité des couleurs, les rubans, les passequilles, les bottes à chaudron, et, de dépit, pour le choix des sujets, ils se rejettent dans le passé, ils se confinent dans les siècles antérieurs. Les œuvres que ce système nous a values en sont-elles meilleures ? Nul n'oserait le dire. Il est temps de signaler cette grossière erreur qui, dans un pays si respectueux pour les idées reçues, les jugements tout faits, risquerait de s'éterniser et d'immobiliser l'art moderne ; erreur que l'on pardonnerait à un enlumineur d'images, mais qui ne fait pas honneur au génie coloriste des artistes français au XIXe siècle. Cette aberration du goût tient à la distinction ridicule que l'on persiste à établir entre la lumière et la couleur. Nous ne cesserons de le répéter: la couleur, c'est la lumière. Aucun objet dans la nature, aucun parmi les productions de l'industrie humaine, n'est absolument rouge, bleu, jaune, blanc ou noir ; le noir et le blanc, pour ne prendre encore une fois que deux valeurs abstraites, sous le jeu incessant, infiniment varié de la lumière, à toutes les heures de la journée, se modifient, s'altèrent, se composent avec les plus fines, les plus insaisissables parmi toutes les nuances du prisme. Dira-t-on que Van Dyck est monotone, que Rembrandt, que Titien sont monotones ? Et cependant la plupart de leurs

portraits représentent des personnages, hommes ou femmes, vêtus de noir de la tête aux pieds ; à peine, çà et là, un coin de rabat ou de col, un bout de manchette. *La Leçon d'anatomie*, *la Ronde de nuit*, ne sont-elles pas de Rembrandt, le plus grand des coloristes ? Qu'on cesse donc de nous dire que le costume moderne ne se prête pas à l'interprétation de l'art ; il se dérobe, cela est vrai, au pinceau des fantaisistes *papilloteurs* et creux, mais il offrira de singulières ressources à la palette du premier artiste qui saura et osera regarder en face les difficultés de sa tâche, qui comprendra que nos générations actives, enfiévrées, sérieuses, soucieuses, chargées de préoccupations de toute nature, avides d'études, inquiètes de progrès, que nos générations seraient parfaitement ridicules en costumes d'hidalgos, de mousquetaires ou de marquis, et que l'habit noir, grave, sévère, contenu, est en réalité le seul qui leur convienne. Il faudra cependant que l'artiste sache démêler dans les ajustements ce qui est de la mode et ce qui est durable, ce qui est caprice et ce qui est bien dans le caractère moral du temps. Il aura le courage, dans le portrait, s'il le peut, dans le tableau, toujours, de supprimer tous les éléments transitoires du costume pour ne lui laisser que son expression générale. Il se rappellera enfin que les grands portraits de Rembrandt, de Van Dyck, de Velazquez et même de Chardin portent la date d'un siècle et non celle d'une année.

Le seul point sur lequel on triomphe jusqu'à présent de cette horreur injustifiable du costume moderne est précisément le seul pour lequel la répugnance s'expliquerait, c'est le costume militaire. Il est vrai qu'au bout de cette complaisance, il y a les commandes officielles et ce qui en est la suite ; mais, au premier abord, sans le secours des yeux, de l'observation attentive, on ne croirait pas que le pinceau le plus habile puisse se tirer à son honneur de cette mêlée de couleurs éclatantes et heurtées, qui jureraient de se voir accouplées, si on les étalait dans leur intensité l'une auprès de l'autre. Mais la lumière, la divine lumière est là qui atténue les tons trop vifs, ménage des transitions harmonieuses, pique une étincelle ici, étend là une vaste nappe d'ombre, et l'artiste, le coloriste, celui qui sait voir, trouve encore qu'il est possible de faire avec tout cela un chef-d'œuvre de couleur, représentation sincère et belle cependant des mœurs de la société moderne. Il n'en faut pas d'autre preuve qu'*Eylau*, *Aboukir* et *Jaffa*.

Gros a donc le mérite d'avoir entamé à une certaine profondeur le lien qui tenait tout un monde en dehors du domaine artistique ; il a laissé à un autre, plus heureux, la tâche glorieuse de le couper tout à fait. Personne autour de lui ne l'osa, personne encore ne l'a osé ; mais, à sa suite, dans le terrain qu'il avait fécondé, se leva un peuple d'imitateurs, faibles arbustes au pied du vaste chêne qui domine encore, et de haut, les plus élevés parmi ses rejetons, ceux qui

se nommaient Charlet, Raffet, MM. Horace Vernet, Bellangé, Yvon, et enfin, le plus jeune de tous, M. Pils.

Le premier mériterait à lui seul une étude à part. Il avait vécu de la vie du soldat, partagé ses fatigues, couché comme lui sous la tente ; il le connaissait dans le plus intime de son être, dans ses heures de joie et de comique insouciance, dans ses heures de gravité solennelle ; il l'avait vu au repos et au combat. Aussi n'eut-il besoin d'aucun effort, d'aucune emphase, d'aucun art (si ce n'était déjà un grand art que d'interpréter) pour nous toucher, autant par ses lithographies goguenardes que par ses tableaux plus sérieux. Charlet composait-il ses tableaux, s'inquiétait-il d'équilibrer les lignes générales, de pondérer les masses? Pas du tout : il plaçait ses régiments en bataille comme il les avait vus sur le terrain, il engageait l'action avec une sorte de symétrie stratégique, il animait ses groupes comme ils s'animent dans la réalité, sous l'inspiration de la guerre, mettant aux prises les foules avec les foules ; mais telle est la puissance de la sincérité, tel l'attrait de la fidèle représentation des actes de l'homme pour le cœur de l'homme, que Charlet nous attache et nous émeut, et que l'artiste le plus dédaigneux du réel est forcé de l'admirer comme l'admire l'homme du peuple, et de dire avec celui-ci : Charlet est vraiment le peintre du soldat. Il ajoute en lui-même : Gros a peint des héros.

Raffet et M. Horace Vernet sont populaires, eux aussi ; mais, en France, tous les peintres de bataille le

sont également, quoiqu'à des titres divers. De Raffet, par exemple, la foule ne se rappellera jamais que deux petites lithographies, célèbres dans toute l'Europe ; et cela est juste, parce qu'il y a mis toute sa flamme, tout ce que la vue d'une armée lui avait appris, parce qu'il s'y est résumé tout entier, et surtout parce qu'il y a frappé une note d'un puissant écho pour le patriotrisme. La postérité, qui n'oublie pas ces choses-là, écrira donc son nom en un coin de ses annales ; mais, pour elle, Raffet ne sera jamais que l'auteur de *la Revue nocturne* et du *Bataillon sacré.*

Si M. Bellangé reste dans le souvenir des générations, il le devra seulement aux petites aquarelles de sa jeunesse, nullement à ses tableaux, où la recherche de l'esprit et maintenant du dramatique est érigée en système ; il en conviendra, le cadre était singulièrement restreint pour suffire à la production de toute une vie d'artiste, et il s'est bien répété, bien affaibli depuis les succès du *Retour du soldat* et des aimables scènes qui avaient fait de lui le prince de l'anecdote militaire (1).

Après avoir placé M. Horace Vernet beaucoup trop haut, on l'a depuis beaucoup trop rabaissé. Aujourd'hui, l'opinion publique tend à revenir vers lui ;

(1) Le jugement porté ici sur H. Bellangé est trop sommaire et sévère. Il y a de bons tableaux dans son œuvre : l'*Episode de la Retraite de Russie*, le *Retour de l'Ile d'Elbe* et deux de ses derniers ouvrages sont du drame héroïque : les *Cuirassiers de Waterloo*, la *Garde meurt.* (Note de la 3e édition).

espérons que la réaction s'arrêtera juste à temps et que le mérite incontestable de ce favori oublié sera enfin équitablement reconnu, apprécié à sa juste valeur. Dans cet esprit léger, moqueur, vaniteux, et non ambitieux, amoureux comme l'alouette de tout ce qui brille, boutons d'ordonnance et décorations, il n'y a, on le pense bien, nulle aspiration vers le grand art, l'art abstrait, savant de Nicolas Poussin. La nature n'a de sens pour lui que lorsqu'elle est animée par la présence de l'homme ; l'homme lui-même n'existe à ses yeux que revêtu de l'uniforme. Aussi l'uniforme est-il son triomphe. Les régiments de toutes les armes ont défilé sous son pinceau agile. Depuis le lancier polonais du premier Empire jusqu'au zouave de la garde sous Napoléon III, il ne s'est pas décrété une modification dans l'équipement de notre armée qu'il ne l'ait consacrée, qu'il ne lui ait donné par avance la postérité, courte ou longue, réservée à ses œuvres. Praticien habile, savant en expédients, ignorant de tout principe, fécond en ressources d'atelier, connaissant (qu'on me pardonne ce vocabulaire) tous les *trucs,* toutes les *ficelles*, tous les *chics* du métier, M. Horace Vernet a été pendant vingt années, pour les neuf dixièmes du peuple français, le plus grand peintre de son temps, et peut-être bien de tous les temps. Jamais il n'y eut fortune pareille, mais aussi, il faut le reconnaître, jamais personne ne posséda comme M. Horace Vernet les faibles de son public, et ne prit autant de soin pour les caresser, les choyer,

les flatter, leur donner raison, et même, le croirait-on? pour les exalter, Si les rubans, les croix, les ordres de chevalerie, les dons de tabatières, d'épingles et de plaques de diamants que M. Horace Vernet a reçus de tous les souverains de l'Europe prouvaient autre chose qu'une immense renommée — ce quelque chose de plus qui s'appelle la gloire — sa gloire dépasserait assurément tout ce que l'imagination peut rêver, et celle de Le Sueur serait bien humble auprès de la sienne. Mais c'est là le grand et noble côté des lettres et des arts, que rien n'a le pouvoir de troubler la conscience humaine dans ses jugements sur leurs manifestations. M. Horace Vernet, un instant ébloui, put se tromper sur l'homme qui était en lui et se croire appelé à aborder la peinture d'histoire; son parterre, qui voulait être amusé, lui fit sentir durement qu'il s'égarait; le peintre en convint et, depuis ce temps, il n'a cessé de s'agiter dans le cercle ingénieux où il s'était enfermé dès sa jeunesse. Ce n'est pas peu que d'avoir été l'idole d'une nation et d'un gouvernement pendant vingt ans, ce n'est le fait ni d'un sot ni d'un homme de génie; M. Horace Vernet est aussi loin de l'un que de l'autre de ces deux termes. Le roi Louis-Philippe l'aimait beaucoup, et c'était justice; car, pendant toute la durée d'un règne connu pour son humeur pacifique, M. Horace Vernet, par les innombrables tableaux de bataille qu'il a peints avec entrain et clarté, a donné aux tendances nationales, éminemment belliqueuses, une satisfaction

absolue quoique illusoire. Il a tiré des campagnes d'Afrique tout ce qu'on en pouvait tirer, et, sous un roi très peu guerrier, il s'est montré l'affairé chroniqueur des guerres.

M. Yvon a remplacé M. Horace Vernet dans la faveur populaire, et déjà celle-ci paraît se tourner vers un jeune rival. M. Yvon a eu le tort de ne pas monter, de ne pas même se tenir à la hauteur de son début. Par le choix de son premier sujet, mais seulement par là, il rappelait le chef illustre de toute cette génération de peintres que nous venons de passer rapidement en revue. Dans *le Maréchal Ney à la retraite de Russie,* il y avait très évidemment une réminiscence, plus que cela, une imitation de la *Bataille d'Eylau*, mais assez de qualités originales, un effort assez grand pour qu'on soit en droit de s'étonner aujourd'hui que le peintre n'ait pas eu l'haleine plus longue et que ses dernières œuvres, ne montrant plus aucune recherche, décèlent déjà la fatigue de la main et une pratique vulgaire. M. Pils, au contraire, n'a pas ralenti son effort, et chaque jour élargissant son cadre, il en est arrivé à faire concevoir, par sa *Bataille de l'Alma*, de légitimes espérances à ceux qui veulent l'originalité en même temps que la sincérité dans l'expression de la vie moderne.

VIII

RÉSUMÉ. — CONCLUSION

Éléments du talent de Gros. — Gros n'a pas choisi sa voie ; il l'a parcourue sans l'estimer. — Faiblesse de Gros pour l'opinion publique. — Il a vaincu trop facilement. — Gros, après *Eylau*, ne pouvait reculer sans péril. — Son portrait moral. — Son titre de gloire. — David et Gros ; leur place relative dans l'histoire de l'École française.

Originalité, sincérité, puissance d'émotion, science pratique, tels sont les principaux éléments dont se compose le talent de Gros. Comment se fait-il cependant qu'au moment de conclure sur ce grand peintre, nous ne puissions le ranger dans la galerie idéale des grands maîtres ? Dans le courant de cette étude, nous nous sommes souvent posé cette question à nous-même, mais Gros est une nature fuyante, sans consistance, qui par conséquent échappe facilement à l'analyse pour s'offrir avec plus d'avantage à un résumé synthétique et rapide ; c'est donc tout à l'heure

seulement que nous pourrons résoudre cette difficulté embarrassante.

Lorsque Gros inaugura la représentation des sujets modernes, il n'avait aucune prétention à renouveler la face de l'art; il entrait dans une veine qu'il se croyait en position d'exploiter mieux que personne, préparé comme il l'était par ses études antérieures. Il n'avait d'autre ambition que d'obtenir la vogue du moment par la nouveauté de l'entreprise et l'habileté de l'exécution ; il ne songeait nullement à faire école, et même, au fond de sa conscience, il se croyait très inférieur par le genre à ses confrères les peintres d'histoire ; l'échec de son tableau de *Sapho* lui avait fait choisir comme pis-aller la peinture des mœurs contemporaines. Le succès qu'il obtint l'étonna, le prit à l'improviste ; il continua, moins parce qu'il était convaincu de la grandeur de ses audaces, que parce qu'il était lancé dans cette voie où, d'ailleurs, la réputation venait le solliciter. Un homme plus fortement trempé qu'il ne l'était — David, par exemple, Girodet lui-même — eût immédiatement étudié la valeur réelle du problème qu'il venait de poser à son insu, et en admettant que le premier pas eût été fait sans connaissance de cause, il eût bientôt érigé le genre tout nouveau en un système ayant ses lois, ses principes institués — institués après coup. Loin de là, Gros, arrivé au sommet dès son premier essai, n'eut pas conscience de la hardiesse et de l'excellence de sa tentative ; il persista à considérer ses œuvres

comme indignes d'un grand artiste, et autour de lui on l'entretint dans cette pénible erreur. Il écouta, par faiblesse de caractère, les observations de ceux qui, ayant commencé comme lui et n'étant pas arrivés, cherchaient — sans malignité, je veux le croire — à détruire son inspiration. C'est pourquoi, lorsque tout dans sa nature lui disait de poursuivre, il s'interrompit tout à coup ; c'est aussi pourquoi il n'a jamais donné que la moitié de ce qui était en lui ; mais ce n'est pas seulement pour cela.

Les instabilités de Gros dans son œuvre tiennent encore à sa trop grande préoccupation de l'opinion publique. Il a rarement travaillé en pensant aux générations qui lui succéderaient ; c'est là sa plus grande faute. Il aimait l'éloge immédiat, et ne songeait guère qu'à la gloire de l'heure présente. Lorsque les manifestations populaires se furent éloignées, il en ressentit de profondes amertumes ; lorsqu'elles se changèrent en hostilités critiques, il se tua.

Le succès même ne suffisait pas à tenir le peintre sur les hauteurs qu'il avait si rapidement enlevées ; l'émulation était nécessaire à son talent. Quand il vit à l'œuvre ses imitateurs, les Meynier, les Gautherot, les Laffite, il comprit trop vite qu'aucun d'eux ne pouvait entrer en parallèle avec lui ; il se prit de dégoût pour un genre qui lui avait coûté si peu d'efforts et où il était si facilement au-dessus de tous. Il aurait eu besoin de se sentir entouré de talents différents, passionnés au combat de l'art, près de

l'atteindre, ardents à le surpasser, pour le forcer à exercer, à renouveler, à faire ressortir sa propre personnalité. S'il était venu trente ans plus tard, je ne doute pas que Gros n'eût été à la tête du mouvement romantique, et qu'il n'eût indiqué et tracé une large route là où, à son heure, il n'a creusé qu'un sillon. Les circonstances de milieu lui ont donc été des plus funestes. Seul à dominer, il est resté au-dessous de la tâche qu'il avait à remplir ; il a reculé devant son œuvre. Lorsqu'il céda aux malheureux conseils de David, il n'eut pas un ami pour lui dire que, David eût-il raison, il était maintenant trop tard pour recommencer de nouvelles campagnes, personne pour lui signaler quel péril il y avait à changer sa manière. Il avait atteint l'âge où tout a pris dans l'homme sa forme définitive : le caractère physique et moral, les sentiments religieux, les opinions politiques, le talent, tout enfin ; il était à cette période glorieuse de la vie où l'homme ne lutte plus avec lui-même, où ses doutes sont résolus, ses lois intérieures arrêtées, où il n'a plus qu'à s'affermir et à s'affirmer. Se renouveler de fond en comble, recommencer, tenter les périls de la désorganisation dans l'espoir d'une organisation meilleure : vains efforts, chute assurée ! De plus souples et plus résistants que le peintre de la *Coupole* en ont fait la dure expérience. Puisse celle-ci en arrêter d'autres et leur épargner les douleurs, les déceptions, les immenses tristesses qui ont envahi l'âme de Gros et l'ont conduit sous les roseaux du Bas-Meudon !

Gros nous apparaît dans le mouvement moderne, en peinture, comme une figure d'une singulière mélancolie. Cette invincible tendance à la mélancolie a détruit ce qu'en elles-mêmes ses œuvres auraient eu d'énergies véritables, elle a brisé l'unité de sa vie ; et cet homme aux instincts puissants reste inférieur à David par le caractère — par le caractère artistique.

Emporté par tempérament , mais foncièrement doux, Gros dut à son époque les apparenees de dureté qu'on a voulu lui attribuer. Les actes de bonté, de sensibilité abondent dans sa vie ; il ne tiendrait qu'à nous d'en citer de nombreux exemples. Ame molle, volontiers tout à elle-même, rêveuse par prédilection, active par contrainte, organisation d'artiste, il n'avait pas la flamme dévorante, inextinguible, qui seule fait les grands artistes. Si nous osions dire toute notre pensée, nous affirmerions que Gros eut bien plus le *goût* de la peinture qu'il ne fut réellement peintre. Il concevait ; l'exécution, qui demande toujours un effort douloureux, si facile qu'elle soit naturellement, l'exécution l'ennuyait ; la rapidité réglementée de son pinceau le prouve surabondamment (il travaillait les yeux fixés sur sa montre, et, à l'heure dite, il déposait son pinceau, qu'il fût en verve ou qu'il n'y fût pas). Il a fait un assez grand nombre de tableaux, et, volontiers, il n'en aurait fait qu'un seul, toujours le même, tant il se complaisait dans la satisfaction d'une œuvre réussie. Nature sans con-

sistance, inconsciemment puissante, il ne demandait qu'à s'abdiquer. Ayant en lui des forces qui pouvaient le mener à la plus extrême postérité, il les dépensa, les épuisa à solliciter les faveurs du présent. C'est ce qui lui fit interrompre la grande veine des batailles. Il n'eut, en réalité, que la vision de la guerre, il n'en eut pas l'intelligence. Il peignit la guerre en rêvant mythologie. Et, parce qu'il n'avait pas conscience de ce qu'il faisait, il cessa de peindre les sujets militaires, au moment où, transfigurés par la passion populaire, par la légende prématurément formée, ils devenaient matière à poésie ; au moment où les esprits industrieux, non les génies de premier ordre, Béranger, Charlet, inventaient le *Vieux Caporal* et le *Grognard*.

Nous ne saurions donc plus nous étonner que Gros, l'une des très belles figures de notre Ecole française, ne soit réellement pas un maître. Il lui reste un très grand titre de gloire : il a le premier introduit l'émotion idéale dans la vie moderne, la puissance d'émotion dans la puissance de vie.

Mais, quoique par sa nature il fût le peintre de la réalité, il s'est trahi, et il devait se trahir ; il lui manquait deux vertus capitales : la confiance en soi, l'amour désintéressé de son art. David eut dans l'art une volonté d'homme, Gros une âme de femme ; David la science, Gros l'instinct.

Gros occupera, pour ces raisons, une place bien moins large que David dans l'histoire de l'Ecole

française. Si nous tirons la conclusion dernière des faits, nous devons y voir une revanche mémorable de l'esprit sur la matière.

GÉRICAULT

GÉRICAULT

EXPOSITION

La terreur dans l'école. — La dernière défaite de David.
Le vainqueur manque au triomphe.

Une sorte de terreur depuis 1815 pesait en France sur un peuple d'artistes divisés en deux camps, celui de la tradition fondée par David, celui de l'innovation romantique. Dans tous les ateliers, même le plus ouvertement indépendants, c'était avec une émotion, une appréhension réelles que le peintre et le sculpteur se recueillaient devant leurs œuvres. Les violences d'une lutte acharnée, les bravades, l'ironie, les quolibets, accusaient plutôt qu'ils ne le dissimulaient ce singulier état de l'Ecole française. Les partisans de la tradition n'étaient pas aussi sûrs d'eux-mêmes qu'ils voulaient le paraître ; ils craignaient de ne pas représenter assez fidèlement les doctrines de leur maître exilé. La jeune école sentait planer sur elle le

regard gênant de ce maître qu'elle n'avait pas connu, et au nom de qui on la combattait. Réagissant contre ce poids irritant, elle exagérait la manifestation de ses tendances. Cependant, à un égal degré les deux partis étaient agités et inquiets. C'était un trouble général. La cité de l'art éprouvait ce malaise qui, selon la légende, s'empara de la ville de Rhodes, vers le XVe siècle, lorsque dans ses murs le bruit se répandit qu'un monstre marin s'était choisi un asile sur les côtes de l'île. Un chevalier de Rhodes se dévoua, dressa deux molosses au combat, et, Dieu aidant, tua le monstre.

Le trouble de l'Ecole dura dix ans. En 1825, les élèves de David annoncèrent la prochaine exposition de son tableau de *Mars et Vénus* ; il fallait frapper un grand coup, fixer à jamais l'opinion publique sur la valeur des principes qui avaient dirigé la main du vieillard exécutant, disait-on, un dernier chef-d'œuvre ; on voulait prouver d'une manière irrécusable que David, qui venait de mourir, était resté le seul maître digne d'être pris pour modèle, le seul dont les leçons offrissent un gage d'avenir, une certitude aux esprits troublés. Au camp romantique, l'émoi redoubla, les imaginations s'exaltèrent ; on craignit une défaite, tant le prestige du nom de David était puissant encore. Le moment arrivé, on se précipita dans la salle d'exposition. Ce fut un coup de théâtre. Le même soir, les ateliers classiques prenaient le deuil, les ateliers rivaux s'abandonnaient à une joie sans

bornes. Le lendemain, toutes les poitrines s'étaient dilatées, on respirait à pleins poumons, on se trouvait allégé d'un fardeau considérable, l'anxiété s'était évanouie dans un cri de victoire : *le monstre était vaincu.*

Mais le véritable vainqueur manquait au triomphe. L'initiateur du mouvement romantique, celui qui l'aurait dirigé, maintenu dans de justes limites, le premier qui avait osé porter la hache dans l'arbre de la restauration pseudo-grecque, Géricault était mort en 1824 sans prévoir le développement excessif de ses réformes et avant de l'avoir assuré, comme sans doute il le rêvait Toute la gloire de ce triomphe lui appartient cependant. S'il avait vécu, les libertés consacrées après l'exposition du tableau de *Mars et Vénus* eussent été acquises d'une façon moins contestable, probablement définitive, et nous n'aurions pas à discuter dans l'art la légitimité de certains principes que Géricault y a introduits ; ils auraient aujourd'hui force de loi, l'autorité du fait accompli. Quels sont ces principes retrouvés plutôt que trouvés par lui ? C'est ce que nous apprendront sans doute les œuvres et la vie de ce jeune maître.

I

L'ÉDUCATION

Géricault était un charmeur. — Géricault n'a peint ni femme, ni enfant, ni soleil. — L'atelier de Carle Vernet.— Amour de Géricault pour les chevaux.— Son penchant pour la réalité. — Doutes de Guérin.— Education professionnelle.— Le *Chasseur à cheval,* le *Cuirassier blessé :* la légende, — Géricault n'était pas un chef d'école. — Influence du voyage d'Italie sur son talent.

Une âme haute et mélancolique, un cœur généreux, un caractère trempé d'énergie, s'alliaient en Géricault à un esprit peu étendu, mais ferme et précis. Ses artères battaient vite, et la passion du moment l'eût facilement dominé, si le sang-froid de sa race, non exempt d'une certaine ruse très positive, n'avait suffi à calmer ses emportements. Sa nature chevaleresque lui fit parmi les hommes de son âge des amis absolument dévoués, parmi les hommes plus jeunes que lui de véritables fanatiques. Il était prompt à l'admiration, mais sans aller jusqu'à l'enthousiasme ; —

l'enthousiasme venait le trouver. Tous ceux qui l'ont approché ont conservé pour lui un sentiment profondément empreint de vénération. Autour de son front rayonnait une sorte de prestige dont ses portraits ne donnent nullement l'idée. A toutes les qualités d'un réformateur, la décision, la puissance, la sincérité, Géricault joignait un don particulier de séduction irrésistible. Je tiens d'un ami de sa jeunesse, feu M. Belloc, l'honorable et habile directeur de l'Ecole spéciale de dessin et de mathématiques, que, lorsque la rencontre d'une personne de sa connaissance le tirait de son rêve habituel, il avait dans la voix en revenant à lui et en disant ces simples mots : *Ah ! bonjour,* un accent si cordial et si doux, qu'on en gardait au cœur une chaude impression pour le reste de la journée. Le nègre Joseph qui a posé pour lui bien souvent ne parle jamais du peintre, après bientôt quarante ans, qu'en l'appelant respectueusement *Monsieur Géricault.* Géricault était littéralement un charmeur.

Fils d'un avocat de Rouen, le futur peintre de *la Méduse* naquit en 1791, au moment où déjà s'annonçaient les jours douloureux que la France, dans le glorieux et précieux héritage de la Révolution, devait éternellement regretter. Sa première enfance s'écoula au milieu de ces années dont un historien contemporain a pu dire qu'il ne se rappelait pas y avoir vu luire le soleil. Il semble que Géricault ait conservé de sa naissance et des temps qui la suivirent une im-

pression semblable, et que sa peinture en soit le sombre reflet : — il ne peignit jamais ni femme, ni enfant, ni soleil. On se demande si ce jeune homme, cité pour sa grâce et son élégance, était insensible à la grâce, si cet homme de qui rayonnait une sorte de lumière morale était impénétrable au rayon.

Géricault avait quitté Rouen pour entrer au Lycée Impérial à Paris ; il y fit de rapides études, écourtées par son amour de l'indépendance. Comme Gros, il avait eu de fort bonne heure un goût très vif pour les chevaux, et le premier emploi qu'il fit de sa liberté fut de se présenter chez Carle Vernet, le peintre de chevaux le plus en renom. Avant d'entrer dans cet atelier, l'enfant, sans guide, avait, tant bien que mal, et pour son intime satisfaction, dessiné beaucoup de chevaux ; mais naïvement il s'était borné à les reproduire comme la nature les lui montrait. Il aimait le cheval pour lui-même, pour ses formes appropriées à ses fonctions ; il n'avait de choix pour aucune race, la réalité lui suffisait ; chevaux de selle ou d'attelage, chevaux arabes, normands ou mecklembourgeois, il les trouvait tous alors également dignes de son crayon. Aussi fut-il bien étonné des façons de procéder de Carle Vernet, corrigeant la nature au point de vue d'une fausse élégance, et quitta-t-il bientôt un atelier où, sous prétexte de chevaux, on lui faisait peindre des levrettes.

Son séjour auprès de Carle Vernet fut de si brève durée qu'il ne faudrait même pas le mentionner dans

son éducation de peintre, s'il ne lui avait fourni, par la contradiction, l'occasion de s'affirmer à lui-même la valeur, au point de vue de l'étude, de son penchant pour la réalité.

A peine fut-il admis dans l'atelier de Guérin, ce fidèle propagateur des leçons de David, que, docile aux conseils du maître tant qu'il était sous ses yeux, il prit résolument dans ses travaux particuliers le contre-pied de l'enseignement auquel il avait voulu se soumettre. Guérin fut effrayé des audaces de ce disciple qui naturellement imprimait un caractère inattendu et tout personnel à ses moindres copies d'après l'antique ou le modèle classique. Sans douter de sa bonne volonté, il ne pouvait trop s'étonner de voir la représentation du type immobile de l'atelier acquérir sous le pinceau de Géricault une étrange vigueur. La vitalité puissante de la reproduction lui en cachait l'exactitude. Le professeur crut sa conscience engagée à détourner ce jeune homme de la carrière artistique ; il nia sa vocation, et, le voyant persister, il l'abandonna, comme ces mauvais élèves dont on désespère, au libre exercice de sa fantaisie.

Le temps qu'il ne passait pas à l'atelier, Géricault le consacrait à de sérieuses études dans les musées. Le musée du Louvre était alors le plus riche de l'Europe. Tous les maîtres, toutes les écoles passèrent sous la brosse ardente du jeune peintre. Il vit tout, copia tout, avec la bonne foi patiente que donne l'ignorance du procédé appris. C'est ainsi qu'il arriva

à donner un cachet personnel à ses interprétations des maîtres. Les *Hollandais*, les *Michel-Ange*, les *Corrège*, devenaient sous sa brosse ardente des *Géricault*. Il retrouva ainsi la grande exécution, la touche large, grasse, individuelle que beaucoup de peintres cherchent encore de nos jours à s'approprier, sans vouloir astreindre leur main et leur cerveau à la discipline que Géricault s'imposa. Sa fortune lui permettait la vie facile, mais ses plaisirs furent toujours pour lui des occasions d'étude. C'est à son goût pour les chevaux, à ses relations mondaines, que l'on doit l'œuvre originale qui décida de son avenir. Jusque-là sa famille et, nous l'avons vu, le méticuleux Guérin avaient mis toute espèce d'entraves au développement et à l'application de ses connaissances artistiques : lorsque, en 1812, il exposa au Salon le portrait équestre de M. Dieudonné, en chasseur de la garde, tout le monde comprit qu'on avait réellement affaire à une forte personnalité. Ce n'est pas que ce portrait eût soulevé une admiration immédiate ; il y eut, au contraire, un mouvement général de stupéfaction ; mais David lui-même en fut ému. Il songeait, sans doute, à son immobile *Bonaparte au Saint-Bernard*. Tout en constatant les défauts partiels de cette œuvre d'un jeune homme, il se disait peut-être que là était véritablement la grandeur, l'élan, le *style*, le bon style, celui qui sait se dissimuler, qui va droit au cœur et le remue avant que l'esprit l'ait analysé. Peut-être se demandait-il aussi, le maître dur et intelligent,

si le peintre qui, à vingt ans, avait osé reprendre le problème du cavalier *calme sur un cheval fougueux* et l'avait complètement résolu, qui réussissait où il avait échoué, n'était pas déjà un adversaire redoutable.

Le *Chasseur à cheval* et le *Cuirassier blessé*, exposé l'année suivante, sont maintenant au Louvre. On a fort éloquemment prêté à Géricault, dans la conception de ces deux toiles, une arrière-pensée patriotique et chevaleresque (1). Sans accepter absolument cette hypothèse, disons qu'elle séduit l'imagination ; il y a certaines légendes qu'il est bon de garder, quel que soit leur antagonisme avec la froide raison. C'est pourquoi l'on aime à trouver dans le *Chasseur à cheval* une allusion à l'intrépide élan de nos armées partant à la conquête du monde ; dans le *Cuirassier blessé*, le symbole douloureux de nos revers au milieu des plaines glacées du Nord. Il y faut mettre un peu de bonne volonté, et j'avoue, pour ma part, n'avoir jamais vu sous les pas du cuirassier la moindre apparence de neige (il est probable que le premier qui imagina cette fable a confondu l'original avec un mauvais pastiche signé du nom d'Odier, et qui est au Luxembourg). Néanmoins, on ne saurait disconvenir que le sentiment de la composition est admirable de douleur résignée ; l'attitude générale, l'expression de la tête, les yeux levés vers un ciel de plomb, suffisent

(1) J. Michelet. Cours de 1847.

à justifier la poétique erreur de ceux qui ont trouvé là l'emblème d'un désastre national.

On a pu voir dans les deux tableaux dont nous parlons le premier et le dernier chant d'une épopée : rien de mieux pour les esprits littéraires ; mais ne perdons pas de vue que le génie littéraire est ennemi du génie pittoresque (1). Eh bien, au point de vue pittoresque, les autres toiles de Géricault qui sont au Louvre sont supérieures à celles dont nous venons de parler. Le *Carabinier* en buste, un simple portrait d'étude, est peint d'une façon magistrale ; le maître, le maître peintre se révèle ici pour la première fois. Lorsqu'il fit le *Carabinier*, Géricault n'avait plus que peu de chose à apprendre pour se perfectionner et conquérir son individualité absolue ; — il n'avait qu'à produire.

C'est ce qu'il eût fait, s'il avait eu réellement les intentions de chef d'école qu'on lui a, bien à tort, attribuées. Géricault avait l'humeur assez sombre ; il usait vite la jouissance et cherchait fréquemment à s'échapper à lui-même. Pour faire diversion à l'une de ces lassitudes morales qui l'accablaient parfois, il entra, aux premiers jours de la Restauration, dans la *Maison-Rouge* du roi. Il porta trois mois le brillant costume de mousquetaire. Ce fut assez pour le dégoûter à jamais de l'uniforme ; il revint à ses pinceaux avec une nouvelle ardeur, et, dès cette époque, il

(1) « Ennemi » le mot est excessif : « différent » suffit.

commença à préparer quelque grande œuvre où il pourrait donner la mesure de son talent. Il songea à exécuter, dans une vaste composition, l'émouvant sujet de la retraite de Russie. Mais l'Empire avait succombé ; il sut comprendre qu'il ne serait pas généreux de rappeler les fautes du vaincu ; et comme il appartenait à la jeune opinion libérale de son temps, il préféra s'abstenir, et partit pour l'Italie où, tout en continuant ses études d'après les maîtres, il espérait peut-être trouver un sujet de tableau.

Quelques critiques ont avancé que le voyage d'Italie avait été nuisible au talent de Géricault. Le contraire nous paraît évident, et l'on s'explique difficilement leur erreur. S'il lui est arrivé, au retour, de parler avec légèreté de ses premières admirations ; si, dans son esprit, Rubens n'était pas resté au rang où il l'avait placé tout d'abord, c'est que, à Rome, à Florence, à Venise, il avait comparé dans toute leur splendeur des génies d'un ordre différent, et avec lesquels le sien avait plus d'affinité. Rubens, le peintre de la santé, des chairs roses, des étoffes éclatantes, des richesses naturelles et artificielles, avait pu séduire l'imagination du jeune homme ; mais, lorsque le caractère de Géricault se fut ouvert aux impressions mélancoliques et parfois sinistres qui hantaient son esprit, Rubens ne pouvait plus rien lui offrir qui fût d'accord avec ses propres sentiments. Ce qui flattait le jeune artiste dans les œuvres du peintres d'Anvers, c'était aussi la réalisation, par la

main d'un maître, de ses instincts *naturistes*. Lorsqu'il s'aperçut qu'il avait précisément à gouverner ses instincts, vivement combattus par Guérin, lorsque, d'autre part, il sentit qu'il avait à se dégager de l'influence que, malgré lui, l'enseignement de l'école avait prise sur ses procédés pittoresques, il se dit sagement que la fréquentation des maîtres italiens, si nombreux, si variés, serait le meilleur contre-poids à la double domination qu'il subissait, qu'elle équilibrerait en lui ses diverses puissances en lui en donnant de nouvelles. Le calcul était juste. Le voyage d'Italie lui laissa néanmoins pendant quelques années une visible incertitude ; tout ce qu'il avait vu, admiré, le sollicitait également ; ces flots soulevés en lui ne pouvaient se calmer, s'aplanir, se fondre tout d'un coup en une glace où serait venu se modifier, selon son sentiment personnel et définitif, le reflet pittoresque de la nature et de l'humanité en leurs jeux dramatiques ou touchants. C'est là ce qui doit nous faire profondément regretter que la première grande composition de Géricault soit restée unique.

II

LA MÉDUSE

Salon de 1819 : David, Gros, Gérard, Girodet, Hersent, M. Ingres, Prud'hon. — Relation de M. Corréard. — LA MÉDUSE : sa valeur dramatique. — La double progression. — Unité de l'œuvre.— Sa valeur pittoresque. — Originalité. — Influence de Guérin. — Influence du Caravage. — Accords de l'harmonie pittoresque et dramatique.

Lorsqu'il revint d'Italie, Géricault trouva l'Ecole française marchant en béquilles sous la direction, devenue hésitante, des élèves de David. La trace de cette hésitation est encore visible aujourd'hui dans le livret insignifiant du Salon de 1819. La Restauration avait remis en faveur les manifestations religieuses, persécutées sous la République, oubliées sous l'Empire, dont la guerre était l'unique préoccupation. Tous les documents pour servir à l'histoire morale d'une époque fussent-ils perdus, par la seule inspection des livrets, on arriverait à en reconstituer les principaux éléments. C'est là qu'à la suite de quelques

individualités hors ligne qui dominent l'art de leur temps, on voit se traîner une plèbe non d'artistes, mais d'artisans, âpres à saisir chaque occasion nouvelle de faire fructifier leur commerce de peinture en servant le goût du jour. L'Empire avait transformé la mythologie de contrebande en guerriers modernes de mauvais aloi. La Restauration renvoya ces dieux et héros chez le costumier, et les cantinières, les hussards, les grenadiers revinrent au Salon en habits de vierges, de christs et de saints : transformation rapide et misérable, qu'une simple mention suffit à flétrir. Les grands peintres de l'école devaient cependant figurer au Salon de 1819 ; mais ils étaient déjà en décadence sur eux-mêmes. David envoyait à Paris et exposait à deux pas du Louvre son tableau de l'*Amour et Psyché*, que ses amis mêmes n'osèrent défendre ; Gros achevait pour ce moment l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême*, où il n'y a réellement de remarquable que le groupe de pêcheurs ; Gérard mettait la dernière main au portrait de la duchesse d'Orléans, que l'on n'osait pas comparer à son portrait de Joséphine peint en 1802. Les trois artistes célèbres qui avaient tant lutté pour leur école démentaient en 1819 les principes de leur enseignement, soit par le choix des sujets, comme Gros et Gérard, soit par l'exécution, comme David (1). Seul, Girodet maintenait bra-

(1) « Sensible au reproche qu'on lui avait souvent adressé de n'être qu'un imitateur, qu'un copiste même de l'antique, David, rassemblant tout ce que son instinct et son talent avaient

ment la tradition de son maître, il peignait sans compromis avec lui-même le tableau de *Pygmalion et Galatée.* Rappeler le personnage de Pygmalion à ceux qui connaissent le tableau, même seulement par la gravure, c'est mesurer l'œuvre. Il ne devait y avoir de résistant à l'examen dans cette exposition que le *Gustave Wasa* d'Hersent, deux ou trois toiles de M. Ingres, et la belle *Assomption* de Prudhon.

Tout se sait dans les mondes qui se tiennent. En quelques jours, Géricault fut mis au courant des travaux en cours d'exécution dans les ateliers. Il jugea l'occasion favorable pour se mesurer avec les noms illustres de l'école ; il crut l'instant venu de manifester son talent d'une manière éclatante. Les mémoires étaient pleines encore du récit d'un immense désastre maritime rapporté par M. Corréard, l'un des rares survivants au naufrage de *la Méduse:*

« La frégate *la Méduse,* accompagnée de trois autres bâtiments : la corvette *l'Echo,* la flûte *la Loire* et le brick *l'Argus*, quitta la France le 17 juin 1816, portant à Saint-Louis (Sénégal) le gouverneur et les principaux employés de cette colonie. Il y avait à bord environ quatre cents hommes, marins ou passagers. Le 2 juillet, la frégate touchait sur le banc d'Arguin, et, après cinq jours d'inutiles efforts pour remettre le

encore de force pour *imiter la nature sans chercher à la modifier et à l'embellir,* acheva le tableau de l'*Amour et Psyché* (*Louis David*, *son école et son temps,* souvenirs par M. E. J. Delécluze).

navire à flot, un radeau fut construit, et cent quarante-neuf victimes y furent entassées, tandis que tout le reste se précipitait dans les canots. Bientôt les canots coupèrent les amarres, et le radeau, qu'ils devaient traîner à la remorque, resta seul au milieu de l'immensité des mers. Alors la faim, la soif, le désespoir, armèrent ces hommes les uns contre les autres. Enfin, le douzième jour de ce supplice surhumain, *l'Argus* recueillit douze mourants. » (*Extrait de la relation de M. Corréard.*)

Géricault s'empara de cette émouvante donnée. Il la combina dans tous les sens, cherchant le plus pathétique et le plus pittoresque. Il existe dans le cabinet de M. Marcille un certain nombre d'esquisses, de croquis sur le même sujet, et chacun d'une composition différente. Dans l'un, l'artiste avait choisi le moment où, d'un coup de hache, le radeau est violemment détaché des canots remorqueurs ; il avait exprimé la déception, le désespoir et la rage des victimes de cette trahison ; dans un autre, il avait représenté le combat de la faim ; dans un troisième, il s'était arrêté à la dernière heure du drame, celle où les naufragés sont recueillis par les matelots de l'*Argus*. Les trois variantes étaient belles ; on a regretté qu'il n'ait pas adopté la première ; pour moi, je pense qu'il fit bien, et que sa dernière conception, celle qu'il a définitivement exécutée, est infiniment préférable. J'espère le prouver tout à l'heure.

Avant d'examiner les mérites esthétiques de cette

œuvre colossale, apprécions d'abord sa valeur dramatique. Quoique une critique sévère soit tenue de s'inquiéter beaucoup plus du talent d'exécution que du sujet en lui-même, il faut cependant savoir si l'artiste a su tirer du sujet tout le parti possible, s'il y a relation entre les moyens employés et le but choisi. Nous avons indiqué les trois épisodes entre lesquels la pensée du peintre avait hésité. Dans les deux premiers, il exprimait à des degrés différents l'horreur du drame avant qu'elle fût arrivée à son comble : l'abandon et le combat. Dans le dernier, il n'exposait que le dénoûment : le salut. — Le tableau résume les trois actes de ce terrible poëme ; il en offre pour ainsi dire la synthèse.

Sur les vagues bondissantes, un assemblage de poutres mal jointes porte une poignée d'hommes abandonnés aux angoisses d'une mort imminente, ou par la faim, ou par le couteau. Au pied du mât de fortune, quelques-uns d'entre eux se sont tassés. Tirés par un cri de salut de leur hallucination léthargique, ils se dressent lentement, et avec toutes sortes d'efforts ils se traînent à une extrémité du radeau. Là, un nègre, soutenu par ses compagnons de détresse, s'est hissé sur un tonneau vide ; il agite au vent de la mer un lambeau d'étoffe. C'est un signal désespéré adressé à l'équipage du brick, dont les moins défaits d'entre les naufragés ont distingué la grise silhouette à l'horizon. Ils étaient cent cinquante ; en douze jours, les neuf dixièmes ont succombé. Et les lames, qui se

brisent contre ce débris de mâture et d'agrès, lavent encore de leurs flots réguliers les derniers cadavres accrochés çà et là par quelque membre raidi.

C'est la troisième grande scène d'épouvante signée d'un nom français en ce siècle. Les premiers sont l'*Oreste* d'Hennequin, les *Fils de Brutus,* par Lethière (1); il y en aura une dernière, le *Massacre de Scio,* par Eugène Delacroix.

Dans l'exécution définitive du radeau de *la Méduse*, le peintre a donc su grouper chacun des termes épars dans les projets antérieurs. Un même sentiment les domine tous, c'est l'horreur. Mais le tableau exprime aussi l'abandon, le combat — interrompu par l'épuisement des combattants ; enfin, il indique le dénoûment, le salut, d'une façon claire et précise. C'est même sur ce point que s'est porté le plus grand effort de la composition.

Le voyage d'Italie avait appris à Géricault que les maîtres graduaient, préparaient, amenaient, par une série de gestes successifs, le geste capital de leurs œuvres importantes, et que ce geste trouvé, ils le reproduisaient avec une sorte d'affectation, pour en bien marquer l'intention dominante. C'est ce que fit l'auteur de *la Méduse.* Le centre moral de son tableau, c'est *l'Argus*, le bâtiment sauveur, presque imperceptible dans la toile. Comment l'indiquer au spectateur?

(1) Malgré la mutilation qu'on a fait subir à ce tableau, il conserve encore une grande puissance d'émotion dramatique.

Au premier plan, l'artiste a placé un cadavre. Cet accessoire pittoresque inspirant, quoique nécessaire, une certaine répulsion, il a jeté sur le corps un lambeau de voile qui laisse deviner les formes rigides en les dissimulant. Au second plan, il pose un second cadavre ; mais ici l'intérêt commence, c'est le corps d'un jeune homme ; le contraste de la jeunesse et de la mort engendre un sentiment de pitié qui sauve la répugnance. De plus, il le met sur les genoux d'un vieillard, son père, à n'en pas douter; triple opposition réellement pathétique qui sert de transition entre l'immobilité funèbre et la vie ; vie plus active déjà dans le personnage voisin, un fou, dont les lèvres s'ouvrent à un rire insensé ; vie qui s'exprime plus fortement encore dans le groupe de naufragés qui s'agenouillent et s'accrochent aux vêtements les uns des autres pour se soulever de manière à voir, eux aussi, le point de l'horizon où se concentre l'attention des trois personnages pleins d'énergie qui occupent le sommet de la pyramide.

La progression s'établit donc ainsi : la mort absolue, la mort pitoyable, la vieillesse, la folie, l'homme mûr alangui par l'épuisement, puis la réaction de la vie, les bras qui se dressent, les corps qui se relèvent et agissent dans leur plein exercice, et tous dans la même direction, vers ce que nous avons appelé le centre moral. La composition serait-elle encore un peu vague ? Pour ne laisser aucun doute, aucune ambiguïté, le peintre double cette première ligne d'une

ligne parallèle où, avec les multiples variations d'un pinceau magistral, il reproduit la progression que nous avons analysée. Ici, les attitudes étant gênées par la distribution des plans avancés, c'est dans l'expression des physionomies que l'artiste inscrit la marche croissante de la résurrection ; et cette seconde ligne, il la termine par un seul geste, un bras, une main, un doigt tendus vers les profondeurs de l'immensité.

Ceux qui parlent des œuvres d'art sans se donner la peine de les étudier dans toutes leurs parties, ceux-là aussi qui prennent pour base d'appréciation certaines lois géométriques de pyramide unique inventées pour la plus grande commodité de leur critique, ceux-là se sont trouvés d'accord pour blâmer Géricault d'avoir disposé son tableau sur cette double échelle qui, à les entendre, rompt l'unité de l'œuvre. Nous croyons avoir démontré le contraire en prouvant que cette réplique était voulue, intentionnelle ; et que, loin de distraire l'attention du spectateur, elle la conduisait nécessairement au but marqué. On était d'autant moins fondé à blâmer ce parallélisme que, dans l'exécution, il ne se révèle qu'à l'observateur scrupuleux. Géricault était trop habile pour ne pas éviter la confusion ; et, tout en maintenant sa double progression, il a pris soin de concentrer les grandes masses de lumière sur la première ligne, laissant l'autre dans la demi-teinte. Mais nous touchons maintenant à l'examen des détails d'exécution.

L'étonnement des élèves de David fut plus grand encore devant le *Naufrage de la Méduse,* que sept ans plus tôt devant le portrait équestre de M. Dieudonné. Habitués au procédé de peinture fluide et lisse, sans consistance, sans épaisseur et manquant de corps, au dessin timide, tracé sur le carreau, mathématiquement calculé, ils ne pouvaient s'accoutumer aux audaces de ce pinceau vigoureux, modelant ses figures en pleine pâte, et trouvant ainsi des effets d'une puissance et d'une réalité saisissantes. Le matelot agenouillé, qui étend le bras droit, leur offrait un sujet de stupéfaction inénarrable ; son gilet de laine sur une chemise rayée de bleu confondait leur science pratique par la manière large et sincère dont ces vêtements étaient rendus. Ils cherchaient en vain dans leurs propres œuvres quelque chose de comparable, comme finesse de coloris et comme mouvement, au torse nu de ce naufragé, situé à l'extrême droite, et qui, se soutenant d'un bras, s'appuie de la main gauche à la cuisse de son voisin.

Mais le cœur de Guérin dut battre d'une douce joie en reconnaissant son vieillard-type, celui du *Sacrifice à Esculape*, si semblable à son personnage de Marcus Sextus, dans le vieillard contemplant sur le radeau de *la Méduse* le cadavre de son fils. Ce groupe et les deux figures qui l'approchent portent la trace palpable de l'enseignement de Guérin. Les autres se ressentent évidemment de la manière du Caravage, avec moins de dureté. La peinture de Géricault, dans

cette toile, a la vigueur du relief que le maître lombard possède au suprême degré ; il l'obtient par le même procédé d'opposition d'ombres opaques et de vives lumières ; mais, dans les lumières, il est infiniment plus fin et délicat. On trouverait à ce sujet quelques analogies frappantes dans l'école italienne, et en particulier dans la première manière de Guido Reni, qui avait aussi étudié les procédés du Caravage. Comme le Guide, le peintre français a su trouver et se créer des tons argentins qui donnent à ses chairs une valeur de facture toute personnelle. Plus tard, E. Delacroix surprendra le même secret et en tirera le plus grand effet pour la *Barque de Dante.* Dans le *Naufrage de la Méduse,* Géricault a su accorder ces notes lumineuses avec l'harmonie un peu sourde du tableau dont les teintes uniformes et sombres ont été merveilleusement choisies pour l'effet dramatique.

Il ne faudrait pas, d'après cette dernière œuvre, conclure d'une manière absolue sur le talent qui exécutait cette grande composition. Il était encore entravé par quelques incertitudes de direction, des réminiscences que la maturité eût fait disparaître. L'individualité se serait chaque jour affirmée en s'accusant probablement de plus en plus dans le sens qu'indiquaient le *Chasseur à cheval,* le *Cuirassier blessé,* le *Carabinier* et le *Naufrage de la Méduse.* Nous devons maintenant apprécier les tendances que nous révèlent ces quatre tableaux.

III

L'IDÉAL ANTIQUE ET L'IDÉAL MODERNE

Le beau plastique et le beau moral ou expressif.— Retour sur David. — Puissance de l'intérêt dans les œuvres de Géricault. — Poésie particulière à Géricault : la réalité douloureuse. — L'erreur classique et le génie romantique. — Le problème est obscur : définition de mots. — L'idéal antique et l'idéal moderne : l'Infini les sépare. — Le monde païen et le monde chrétien, la Forme et l'Idée. — Progression du sentiment collectif au sentiment individuel. — La tradition et la règle. — Le romantisme de Géricault.

La réaction sans pitié que David souleva contre l'ancienne école académique avait un but légitime ; il voulut arracher du domaine de l'art le joli et le convenu, ivraie parasite qui avait envahi tout le terrain en étouffant le pur froment. S'il s'en fût tenu là, aujourd'hui encore il ne rencontrerait que d'unanimes approbations. Il voulut aller au-delà, et malheureusement s'engagea dans une voie sans issue. Il rêva de fixer à jamais les règles du beau absolu. La faute était énorme, c'était rêver l'impossible, et, en tout état de

choses, c'était au moins un violent anachronisme, au moment où le beau moderne, de pure expression, se révélait en France dans la vie publique avec une vigueur inconnue jusqu'alors (1).

Si David, qui avait vécu assez longtemps à Rome, avait plus attentivement étudié dans les monuments l'histoire de son art, il se serait sans doute aperçu que, dans les arts dits plastiques, l'expression est en raison inverse de la plasticité pure : c'est-à-dire que, dans les œuvres qui approchent le plus de ce beau absolu qu'il cherchait, l'expression morale est nulle ou presque nulle ; que souvent, au contraire, de celles qui s'en éloignent le plus, l'expression intérieure jaillit avec une force extraordinaire. L'illusion de David est d'autant plus regrettable qu'il était assez puissant pour faire accepter comme peintre une vérité qu'à son insu il avait subie comme homme politique. Les sentiments les plus nobles se font jour à travers le masque humain le moins beau (de cette beauté comme David l'entendait) et dont s'accommodent parfois très bien les sentiments les plus odieux. Sa tentative, eût-elle été fondée sur la raison, devait avorter entre ses mains, parce que, même en se plaçant à son point de vue, il faisait encore fausse route ; il eût fallu pour réussir — mais le succès n'eût amené aucun résultat durable — il eût fallu créer et non imiter. Je ne sais quel peintre français a dit, un siècle

(1) Mirabeau ou Danton à la tribune.

avant la naissance de David : « Tâchons que nos personnages soient les modèles vivants des statues antiques, au lieu d'en être des copies animées. » Ces paroles étaient une loi toute formulée pour le peintre des *Sabines ;* il y aurait eu à la réaliser un succès individuel — rien de plus — parfaitement assuré. David ignora cette loi et ne sut pas se la faire.

Comme chef d'école, c'est en vain qu'il l'eût trouvée et appliquée. Il n'y avait rien à fonder sur un principe qui tendait tout simplement à supprimer dix-neuf siècles de l'histoire du monde. Quelques esthéticiens modernes font remonter la décadence de l'art italien à Raphaël. Lorsqu'il s'agit d'un art éminemment matériel par la nature de ses procédés, c'est aller trop loin et tenir trop peu compte de l'exécution matérielle que de restreindre la grande période des écoles d'Italie à la seule période des maîtres primitifs. Et pourtant que de vraie grandeurs en ces balbutiements d'un art à son enfance ! Nous ne saurions accepter sans réserve les théories esthétiques si exclusives des préraphaélites anglais ; cependant, on est forcé de reconnaître que les tableaux religieux de Raphaël n'ont plus rien de l'expression de mysticisme et de foi intense qui illuminent les œuvres imparfaites des Orcagna, des Cimabue, des Giotto. Si nous jetons un coup d'œil sur les écoles du Nord, notre jugement reçoit aussitôt une confirmation éclatante. Le maître d'Anvers , le créateur de la beauté charnelle, n'a jamais parlé qu'à nos sens. Qui

voudrait comparer les cascades de chair de Rubens à ces créations bizarres, parfois simiesques (voyez le Christ de la *Descente de croix*) où Rembrandt fait vibrer toutes les cordes de l'âme humaine ? L'un, plus que l'autre, est près du beau absolu, quoiqu'il en soit fort loin encore. Mais Rembrandt n'a-t-il pas, d'un aveu unanime, réalisé souvent cet idéal du beau expressif que nous comprenons tous, et que tous nous admirons aujourd'hui dans l'art et dans la vie, tandis que Rubens, qui a d'ailleurs d'autres mérites et de fort grands, s'en est toujours tenu à une distance considérable ? Que devons-nous donc en conclure ? Ceci : le sentiment du beau étant indéfiniment renouvable, L. David ayant cherché à nier cette vérité essentielle et à reporter le but des efforts de l'art à deux mille ans en arrière, Géricault a fait une chose non-seulement légitime, mais nécessaire — tant elle était un effet du mouvement logique des idées — en substituant à l'étude du *corps humain* l'étude de l'*homme*, à la recherche du beau antique absolu la recherche du beau moderne expressif.

C'est par là que le *Chasseur à cheval*, que le *Cuirassier blessé*, que le radeau de *la Méduse* nous ont tant émus. C'est que nous y avons retrouvé une partie de nos misères, de nos douleurs, de nos élans. Le *Chasseur*, le moins dramatique des trois morceaux, n'émeut-il pas en nous une fibre particulière à notre race amoureuse des grands éclats de guerre ? N'excite-t-il pas cette sensibilité nerveuse (sensiblerie peut-

être) qui fait que nos yeux se mouillent à la vue d'un drapeau, ou bien au son d'une fanfare belliqueuse? On ne dira jamais assez le besoin que l'homme a de s'exprimer, d'exprimer son *moi* ou de le voir exprimé, et le charme secret qu'il y trouve. Il faut bien que ce sentiment soit naturel, inné, puisque toutes les religions— sauf une, qui a conduit une nation puissante au néant, — puisque tous les peuples ont aimé, encouragé les arts purement représentatifs ; il faut bien qu'il soit légitime, puisqu'il a été donné aux hommes de compter parmi eux des poëtes et des artistes.

Si Géricault n'était pas un poëte, dans toute la valeur du terme, il était un artiste. La mort l'a emporté sur un prélude, car le radeau de *la Méduse* n'est pas autre chose. La réalité le prenait au cœur, et, comme il avait l'âme sombre, c'est la réalité de la douleur qu'il exprimait ; c'est par là qu'il arrivait à donner, lui aussi, sa note de poésie, note sourde, étouffée, mais pénétrante. Les faiblesses de son prélude tiennent aux leçons de prosodie que lui avait données Guérin, dont la poésie apprise sonnait faux à l'oreille de ce jeune homme et contrariait la libre expansion de ses sentiments *romantiques*.

En nous plaçant à un point de vue plus général que nous ne l'avons fait jusqu'alors — et nous ne pouvions le faire plus tôt — nous arriverons sans doute à dégager et à projeter une lumière plus vive sur les deux termes de l'antithèse classique et romantique. Avant d'entrer dans des considérations d'un

ordre plus élevé, au sujet de ce grave débat, nous devions attendre d'avoir vu l'antagonisme se poser dans les œuvres. Hâtons-nous de dire, au moment d'aborder la question du classique et du romantique, que Géricault ne fit pas du *romantique* de parti pris, qu'il ignorait le mot, s'il pratiquait la chose, et que la lutte ne prit un caractère violent et déterminé qu'après sa mort. Disons encore — nous aurons lieu de le prouver dans l'étude sur Eugène Delacroix — que le romantisme de Géricault dévia immédiatement après lui, et que, sans doute, il l'eût maintenu dans les bornes resserrées d'une opposition précise, au lieu de le laisser s'éparpiller et se diviser dans la confusion dont nous sommes encore les témoins. Ces restrictions posées, comme il s'agit d'une discussion de principes absolument désintéressée, on comprendra que nous demandions les éléments de notre critique, non à ceux qui ont exagéré ces principes, mais à ceux qui, les premiers, les ont posés au XIXe siècle : à David et à Géricault.

C'est toujours une chose fâcheuse, une source d'erreurs et de discussions stériles que de se trouver en face d'un problème à double face dont les termes sont mal posés, obscurs ou vagues ; et malheureusement c'est ce qui se présente dans celui qui nous occupe. L'éducation universitaire nous a familiarisés avec les œuvres *classiques* et nous a donné le sens de ce mot, je n'entreprendrai pas de le définir ; il suffit que nous sachions qu'il se rapporte, d'une manière

générale, aux œuvres de l'antiquité, et. dans son expression la moins contestée, aux œuvres de l'antiquité grecque, dont toutes les autres sont des imitations ou des dérivés. Ce qui est vrai des productions poétiques ou seulement littéraires, par une juste corrélation des phénomènes de l'esprit, est également vrai des manifestations artistiques. Puisque nous nous resserrons uniquement dans le cercle des productions esthétiques, il demeure donc admis que le mot *classique*, le classique type, s'entend des œuvres dont les sculptures du Parthénon sont l'idéal accompli.

Nous n'avons pas à définir autrement le premier terme du problème en tant que terme, mais nous sommes forcé d'analyser la valeur du fait qu'il représente. En effet, l'opposition est telle entre le romantique et le classique, qu'après avoir pénétré les origines, les manifestations, la raison et la manière d'être du second, le simple exposé d'une série de propositions inverses suffira à nous donner la clef exacte du premier, à nous faire connaître son mécanisme et son âme, le mobile et le mouvement.

Si vous creusez profondément toute dissension entre les hommes, la plus petite comme la plus grande, soyez sûr que vous en trouverez toujours la source dans une opposition religieuse. Et c'est ici ce qui se présente. L'histoire de la civilisation occidentale se partage en deux grandes époques : avant Jésus-Christ, après Jésus-Christ. Cette division n'a rien d'arbitraire ; les transitions ont été lentes et confuses, il est

vrai ; le monde ne s'est pas réveillé un matin tout différent de ce qu'il était la veille ; il n'a pas subi la secousse qui ébranlait le mont Atlas lorsque le fils de Jupiter se retournait sur sa couche ; mais que le passage d'un état moral à un autre état moral ait été d'un siècle ou d'un jour, le passage s'est effectué, et pour nous, après dix-neuf siècles, nous avons le droit, ici, de considérer sa durée comme nulle, ou mieux de n'en pas tenir compte. Dans la période en deçà, le divin est descendu dans l'humanité ; dans la période au delà, l'humanité bégayait ses aspirations vers un Dieu inconnu, en se divinisant elle-même. Pour nous, Dieu s'est fait homme ; l'antiquité faisait l'homme dieu : d'où la perfection plastique de son art qui suffisait à son idéal, puisqu'il le réalisait à coup sûr. L'idéal antique était limité, déterminé, fini, et par conséquent exprimable par les moyens finis de l'art. L'idéal moderne étant infini, indéterminé, illimité, que deviennent nos moyens d'expression en présence de cet élargissement du but, nos moyens qui n'ont pas varié, qui sont restés finis ? Evidemment, ils sont insuffisants à nous satisfaire pleinement, ils sont condamnés à l'imperfection.

Mais est-ce là le dernier mot que nous ayons à prononcer sur l'esthétique moderne? Rassurons-nous, et voyons si cette imperfection à laquelle nous nous reconnaissons voués n'est pas toute relative et supérieure à la perfection antique toute fatale. La religion de la Grèce, c'est l'ardente ambition vers la plus grande

somme de vie, résultat naturel de la perfection physique. La justesse des proportions, l'élasticité des membres, le développement des organes, constituant l'état sain, la vie libre de toute gêne, c'est-à-dire le bonheur olympien, il s'ensuit que l'art, chargé de représenter ce bonheur dans toutes les variétés dont l'imagination païenne l'avait doué, l'art devait être nécessairement, *fatalement* parfait. Cela ne retire rien de leur génie aux grands artistes du siècle de Périclès ; mais leur génie ne doit pas nous faire oublier que, malgré leur initiative personnelle, ils marchaient dans l'art à un point si nettement déterminé qu'ils pouvaient s'associer dans leurs travaux, admettre une coopération étrangère. L'idéal collectif pouvait se traduire par un ensemble d'efforts collectifs. Nous sommes maintenant en mesure de conclure sur ce point et de dire : l'art grec, s'il n'était pas parfait en soi, c'est-à-dire aussi pleinement que possible en rapport avec sa conception, l'art grec serait nul et n'existerait même pas, puisqu'il n'existe qu'à l'état de symbole religieux, puisqu'il est lui-même la religion de la Grèce, religion toute physique : religion plastique comme son art — art plastique comme sa religion.

Si notre assertion est erronée, il nous sera facile de nous en apercevoir en la soumettant à une autre épreuve, et voici, je pense, la plus convaincante. Au moment de la naissance de Socrate, les arts en Grèce étaient dans tout leur éclat. Socrate, le premier, invoque autre chose qu'une idole ; son dieu n'est

plus la *forme*, il révèle un dieu abstrait, il enseigne l'*idée*. Ses disciples poursuivent et propagent la nouvelle doctrine, Platon lui prête les forces de sa pensée et la pare de son éloquence. L'idée grandit, la forme s'annihile et disparaît ;— l'art grec tombe rapidement en décadence et devient un métier dont on va trafiquer à Rome.

Le christianisme élargit l'idée, il l'éleva surtout, il lui fit escalader le ciel : seulement, peut-être rabaissa-t-il trop la matière, méprisa-t-il plus que de raison la forme enveloppe de l'idée, pour diviniser celle-ci et lui montrer l'infini. Du jour où l'esprit humain accepta la pensée de l'infini, ses moyens d'expression se trouvèrent, comme nous l'avons dit, insuffisants à réaliser son idéal absolu. Longtemps, toutefois, ils lui suffirent. Par un échange admirable, à mesure que l'humanité montait vers le divin, le divin descendait en elle, et après douze ou quinze siècles, l'individu sentit brûler au dedans de lui cette petite flamme, parcelle du foyer sans limites qui l'enveloppait tout entier. L'art n'eut plus d'autre but légitime que de répandre au dehors la chaleur de ce rayon qui se colore différemment, selon l'individu. L'effort collectif devint impossible, une puissance inconnue se fit jour et nous voyons apparaître l'individualité. L'idéal collectif ne peut plus se traduire que par l'effort particulier. De là, en face d'un même objet, cette variété féconde, inépuisable, d'interprétations également belles dans ses formes différentes et parfois antipa-

thiques. Le beau moderne cherche désormais l'expression individuelle. Que l'on juge tous les grands artistes modernes à cette mesure, et tous en sortiront à leur plus grande gloire (1).

Cette vérité a été souvent obscurcie, puis oubliée, même par des hommes de bonne volonté. Les écoles y ont toujours contribué en soumettant à des règles ce qui ne peut y être soumis sans danger. Il faut un enseignement, la tradition est utile à conserver, elle supprime bien des tâtonnements ; mais la règle est funeste. Dans les siècles, dans les contrées où les arts furent le plus réglementés, le plus asservis, il s'est toujours levé un homme qui a protesté et par lui-même est revenu au vrai, parce qu'il ne dépend pas de notre volonté que le vrai soit en nous ou n'y soit pas, et que rien ne peut l'étouffer. Comme ces fleuves qui, s'engloutissant tout à coup dans un abîme, courent sous les terres chargées de cités, de monts, de forêts, et reprennent à de longues distances leur course impétueuse à la lumière du ciel ; de même le vrai dans l'humanité peut disparaître à nos yeux aveuglés par la routine, par l'esprit de parti, par des fatalités d'un moment ; mais toujours il sort de cette nuit resplendissant d'un nouvel éclat.

Le romantisme de Géricault fut une tentative de renaissance du vrai dans l'art. Il est maintenant su-

(1) Cette progression du collectif à l'individuel dans l'art s'établit en Italie de l'art byzantin à Léonard de Vinci ; dans le nord, de l'art gothique à Rembrandt.

perflu de prouver combien grossière était l'erreur de David, puisque le principe de sa réforme consistait à faire revivre une esthétique que les rayons précurseurs de l'âge moderne avaient suffi à annihiler. C'était se placer en opposition flagrante avec le développement constant de l'âme humaine ; c'était non pas l'immobiliser, mais la faire rétrograder dans l'art au delà de sa nouvelle éclosion. Toutes les forces de notre âme religieuse ouverte à l'infini par le christianisme et développées par la libre pensée, en les supposant aidées d'une volonté ardente, n'eussent pu fournir cette étape à reculons ; et j'admets une hypothèse chimérique : le fruit rentrant dans le pepin, la sève descendant des hautes branches aux racines.

Le radeau de *la Méduse* fut une protestation, inconsciente peut-être, mais d'autant plus vigoureuse, une réaction énergique de l'esprit de vie contre l'esprit de mort. Le romantisme ainsi conçu était une affirmation de l'incessante et progressive variété du beau moderne. Ce mot *romantique*, il serait trop long et inutile d'en faire l'histoire, puisqu'il ne répond nullement à l'idée qu'on lui fait exprimer. Il a pris naissance en Allemagne, au siècle dernier, et, juste dans sa première attribution, il est devenu trop étroit pour embrasser les ramifications des premières découvertes intellectuelles qu'il servait à désigner. Mais, si nous renonçons à expliquer cette expression impropre, nous pensons n'avoir plus à revenir sur le fait qu'elle représente. Comme nous l'avions prévu, en

examinant d'un peu plus près l'idéal classique, nous nous trouvons avoir défini l'autre terme de l'antithèse. Nous saurons dorénavant quels sont les talents que nous pourrons classer parmi les talents romantiques, et, pour qu'il ne reste aucune ambiguïté, nous dirons : Au temps où ils se manifestèrent, Léonard de Vinci, Titien, Paul Véronèse, Albert Dürer, Rubens lui-même et Rembrandt, l'admirable Rembrandt, furent et ne furent que des romantiques, parce que, selon leur esprit, ils traduisirent l'idée moderne, la parcelle d'idée divine qui était en eux.

IV

LES CHEVAUX DE GÉRICAULT

Géricault à Londres. — Tentative de suicide : Récit de Charlet, démenti. — Le cheval dans les œuvres de l'antiquité grecque, de l'antiquité assyrienne, de la renaissance italienne, dans les œuvres de Raphaël et de ses successeurs. — Les chevaux de Gros, les chevaux de Géricault. — L'Action. — Lithographies. — Géricault fut un excentrique. — Il devait peu produire : Pourquoi. — Mort de Géricault.

Géricault est de la même famille que ces grands peintres. Comme eux, il aima son art avec passion. Une seule disposition morale luttait en lui contre son ardeur d'artiste. La pierre d'achoppement de cette grande intelligence était l'esprit d'aventures. Il était en position de lui donner une pleine carrière, c'est ce qu'il fit, et, cependant, par suite du désaccord de son âme et de son esprit, il ne goûta rien, et, faute de vouloir se concentrer, laissa son œuvre aller à l'abandon. C'est ainsi que, sous prétexte de l'exhibition de son tableau en Angleterre, nous le voyons partir pour Londres en compagnie de Charlet et de l'écono-

miste Brunet. A plusieurs reprises, il fut, pendant ce voyage, pris du dégoût de la vie, et le colonel de La Combe raconte ainsi la dernière tentative de suicide du peintre de *la Méduse :* « Charlet, rentrant à l'hôtel à une heure avancée de la nuit, apprend que Géricault n'est pas sorti de la journée et qu'on a lieu de craindre de sa part quelque sinistre projet. Il va droit à sa chambre, frappe sans obtenir de réponse, frappe de nouveau, et, comme on ne répond pas davantage, enfonce la porte. Il était temps ! un brasier brûlait encore, et Géricault était sans connaissance étendu sur son lit : quelques secours le rappellent à la vie. Charlet fait retirer tout le monde et s'assied près de son ami. — Géricault, lui dit-il de l'air le plus sérieux, voilà déjà plusieurs fois que tu veux mourir ; si c'est un parti pris, nous ne pouvons l'empêcher. A l'avenir, tu feras donc comme tu voudras, mais au moins laisse-moi te donner un conseil. Je te sais religieux ; tu sais bien que mort, c'est devant Dieu qu'il te faudra paraître et rendre compte : que pourras-tu répondre, malheureux, quand il t'interrogera ?.., tu n'as seulement pas dîné (1). » — Cette

(1) M. de La Combe ajoute cette note, à l'esprit de laquelle nous ne pouvons que nous associer : « Aux âmes timorées qui pourraient être choquées de ces paroles, nous dirons : « Le « discours qu'a tenu Charlet à Géricault est un curieux mé- « lange d'affection et de raillerie. Cette singularité n'étonnera « personne parmi ceux qui ont vécu dans le commerce fami- « lier de Charlet. La raillerie était chez lui un don si évident, un talent si impérieux, qu'il ne pouvait s'empêcher de sou-

saillie provoqua le rire de Géricault, qui promit de ne jamais attenter à sa personne. Il tint parole. Peut-être, d'ailleurs, sentait-il que toute nouvelle tentative de ce genre serait inutile, et que ses jours étaient comptés ; peut-être eut-il le pressentiment de sa mort prochaine.

A Londres, cependant, il travaillait beaucoup, et, comme s'il rêvait quelque grande composition équestre, il reprit, avec une persistance de tous les instants, les études de chevaux qu'il n'avait pas d'ailleurs abandonnées en entrant à l'atelier de Guérin : le *Chasseur à cheval* en est une preuve suffisante. C'est du séjour de Géricault en Angleterre que date cette belle suite de lithographies où il a fait passer toutes les races de chevaux dans les attitudes les plus variées ; quelques amateurs possèdent aussi des études peintes sous l'empire de la même préoccupation ; le

« rire dans les occasions les plus solennelles. S'il n'eût adressé « à Géricault, pour le détourner de la mort volontaire, que « des paroles sérieuses inspirées par la philosophie ou la « religion, peut-être n'eût-il pas réussi à le sauver : la raillerie, « en ramenant de vive force la gaîté dans l'âme qui voulait « aller au-devant la mort, est venue au secours de la religion « et de la philosophie. — GUSTAVE PLANCHE, *Etude sur Géri-* « *cault.* » (*Charlet, sa vie et ses lettres,* par M. de La Combe).

Depuis que ce travail a été publié pour la première fois, il m'est revenu, par une tierce personne, que M. Dedreux Dorcy, qui l'avait lu, avait protesté, au nom de son ancienne intimité avec Géricault, contre l'anecdote pénible racontée par Charlet, qui l'aurait inventée. Je fais avec joie place ici à cette réclamation de l'amitié dévouée à qui la France doit d'avoir conservé intact le chef-d'œuvre de Géricault. (Note de la première édition).

Louvre en a trois ou quatre. Elles nous révèlent chez le peintre français tout un ordre de qualités nouvelles, elles en confirment certaines autres qui nous font un devoir d'étudier attentivement comment Géricault a compris et rendu le cheval.

Après l'homme, de tous les êtres créés et doués de souffle, le plus noble, le plus beau esthétiquement, c'est le cheval ; aussi est-ce le cheval qui a le plus souvent figuré en compagnie de l'homme, dans les productions de l'art, à toutes les époques. Le cheval est une création tellement accomplie, que l'antiquité grecque l'attribue à l'un de ses grands dieux, et le place tout d'abord sous la main tutélaire de sa déesse la plus vénérée. C'est Neptune qui, d'un geste, le fait sortir des flots — courroucés contre ce flot, leur frère, qui s'échappe et bondit sur le rivage. C'est Pallas-Athené qui le dompte et le livre dans sa force contenue, dans sa puissante élégance, aux citoyens de l'Attique, aux habitants de la jeune cité qui porte déjà son nom. Lorsque les Athéniens reconnaissants élèveront un temple à leur protectrice, lorsque, sur les parois de ce temple, ils inscriront l'immortelle représentation des fêtes de Minerve, la grande frise des Panathénées, ils multiplieront à l'infini la figure animée de cette généreuse race, ardente et frémissante, et si belle et si sage, au milieu de cette cavalcade qui se déroule dans le marbre taillé par le divin Phidias. Grâce des postures, noblesse des attitudes, intelligent accord de la monture et du cavalier, tout se réunit

pour célébrer, dans l'admirable frise du Parthénon, non le cheval de Neptune dans sa furieuse liberté, non le cheval de travail, non le cheval de guerre, mais le cheval dompté par Minerve, le cheval à caracoles, instruit à se bien tenir, le cheval dressé, et, pour tout dire, le cheval de manège.

Avant les Grecs, les Assyriens, qui torturaient volontairement toutes les formes animales et ne respectaient même pas celles de l'homme, les sculpteurs assyriens sur le granit des palais et des temples, avaient tracé, d'un stylet fidèle et particulièrement délicat, les fiers contours du cheval. Ces images, un peu maigres de trait, donnent bien l'idée de la race orientale à qui, selon le prophète, Dieu aurait dit en la créant : « Bonne pour la charge comme pour la retraite, tu voleras sans ailes. »

L'antiquité semble avoir eu le privilège de la représentation exacte et poétique du cheval. La primitive renaissance italienne, enfermée dans l'interprétation du Nouveau Testament, où l'âne seule apparaît comme monture du Christ, ne laissa aucune figure équestre. Raphaël, l'un des premiers, sinon le premier, introduisit de nouveau la noble race dans la composition pittoresque. Malheureusement, ce puriste de la forme négligea de regarder le modèle vivant ; il se borna à copier l'animal monstrueux où la sculpture romaine trouvait tant de dignité qu'elle lui réservait le poids de la majesté impériale. Le maître donna au monstre un regard humain ; mais, à coup sûr, aucun de nos

paysans ne voudrait se servir du cheval de Trajan, que Raphaël fit passer de son piédestal romain dans ses tableaux, où le reprirent à tour de rôle tous les peintres italiens, espagnols, flamands et français, y compris Van der Meulen et Lebrun. Léonard de Vinci, à la vérité, fit un traité anatomique du cheval ; mais on sourit aujourd'hui des enseignements du maître florentin en cette branche particulière de l'art. Il cherche les formes rondes, courtes, trapues, l'encolure droite, le garrot bas et plein, les jambes ramassées et grosses de canon ; en un mot, le *courtaud*, le cheval de laquais au XVIIIe siècle. Charles Parrocel et le sculpteur Guillaume Coustou, en France, Albert Cuyp et quelques autres des écoles du Nord, retournèrent les premiers à l'étude de la nature ; mais, en réalité, le cheval ne se montre de nouveau, pour la première fois, que dans les grandes batailles de Gros.

Les chevaux de Gros sont héroïques, pleins de feu ; le peintre d'*Aboukir* leur a rendu la grandeur, cette belle fièvre qui est leur santé ; mais il n'a guère reproduit que la race arabe, et malheureusement il les a tous vêtus de satin. C'est de la soie qui adhère aux poitrails ruisselants, qui se blanchit d'écume sous le cuir des courroies et l'or des caparaçons. Ce n'est pas là cette peau tellement fine et souple, au poil si ras, que l'attouchement le plus léger la fait frémir sous le doigt. Gros a peint le coursier ; Géricault, le premier, le seul, a peint le cheval.

Les études du Louvre, celles qui sont dans les ga-

leries particulières, les lithographies publiées à Londres, celles dont Gihaut, à Paris, fut l'éditeur, offrent partout et toujours la représentation du même animal, qu'accompagne à peine çà et là un palefrenier, un groom, un maréchal ferrant. Il semble qu'un rapide examen suffirait à lasser l'attention fatiguée par l'incessante reproduction d'un type unique. Qu'on se détrompe ; il n'en est rien. On regarde ces dessins avec une curiosité toujours croissante ; l'œil se réjouit de cette inépuisable variété ; on se demande : « Que trouvera-t-il maintenant ? » Et chaque feuillet que l'on interroge révèle un nouveau tour de force qui paraît facile, une dernière difficulté vaincue.

Cette facilité n'a rien de la facilité des œuvres de convention. Elle résulte de l'interprétation directe de la nature. C'est qu'il n'y a pas deux manières de procéder dans l'étude du modèle vivant pour arriver au point essentiel, qui est d'abord l'imitation sincère (1). Que le génie de l'artiste vienne ensuite inspirer cette imitation, lui donner un caractère personnel, s'accentuer dans le choix des formes, des attitudes ;

(1) Dans une leçon publique, prononcée au Collège de France sur cet intéressant sujet : *De l'imitation idéale des animaux par la sculpture*, le professeur, M. Ch. Lévêque, parlait récemment (ceci fut écrit en 1862) d'un très grand statuaire contemporain ; il s'exprimait à peu près en ces termes : « M. Barye a imité la nature ; nul ne l'a imitée mieux que lui. Mais comment ? Par une étude sérieuse et approfondie, et non par la considération superficielle du dehors. Il a disséqué, il a étudié séparément l'ostéologie de chaque animal et chacun de

qu'il vienne composer enfin l'objet de son imitation : évidemment, cela est nécessaire ; mais exigeons préalablement de l'artiste une connaissance exacte de la réalité. C'est là son point de départ ; c'est la base inébranlable sur laquelle il s'appuiera toujours, que toujours il retrouvera sous lui, si loin qu'il se soit élancé, dans l'expression de son idéal particulier, sans laquelle il tombera à plat dans la manière et la convention.

Ce principe, qu'on ne devrait pas avoir besoin de répéter si souvent, se trouve confirmé par l'exemple de tous les maîtres, dans quelque genre qu'ils l'aient appliqué, et, n'eût-il jamais été posé, nous le déduirions de l'examen attentif de l'œuvre de Géricault. Voyez ses études de chevaux, multiples à l'infini, et nullement monotones. D'où provient cette variété sans pareille, si ce n'est de ce que l'artiste possédait à fond son modèle ? La race pouvait changer, mais le type était passé dans son esprit avec ses plus infimes détails, et rien n'eût pu l'en arracher. Le peintre studieux en était arrivé à ne plus voir la difficulté, à

ses membres en particulier. Il en a comparé le squelette avec celui des autres animaux et avec celui de l'homme. Il connaît les proportions mathématiques de chacun d'eux. Mais ce n'est là que l'animal mort. Il a voulu connaître les habitudes de la vie de chacun. Il va dans les bois, dans les marchés, dans les lieux animés, partout où il peut surprendre chaque espèce dans les attitudes les plus diverses et les plus sincères. Voilà ce que nous savons par la critique et la biographie. Mais tout cela est confirmé par ses œuvres. » Ces mêmes paroles peuvent s'appliquer exactement au mode de travail adopté par Géricault.

rendre les chevaux de face, de croupe, à toutes les allures, indifféremment et avec une égale sûreté de main.

Comment Géricault a-t-il vu le cheval? Comme il voyait toute chose, à travers sa propre énergie. Le cheval, chez Géricault, est fort, vigilant, toujours prêt à la lutte. Cheval de guerre, de fatigue ou de parade, cheval arabe, espagnol, normand, mecklembourgeois ou cheval anglais, il va droit et vaillamment à l'action pour laquelle il est propre. Considéré dans les œuvres de beaucoup d'autres peintres, on sent qu'il a hâte de regagner l'écurie; dans celles de Géricault, le cheval à l'écurie à hâte d'en sortir; il demande l'obstacle, les haies à franchir, le lourd charriot à traîner, les escadrons où se mêler. Je ne dirai pas qu'il ait l'âme divine, surnaturelle des chevaux de Phidias. Ceux-ci se conduiraient sous la main d'un enfant inexpérimenté comme sous la main de leurs cavaliers; ils galoperaient de même, de même ils se contiendraient. — Je ne dirai pas qu'il ait la touchante faculté d'émotion des chevaux d'Homère ou de Virgile pleurant Patrocle et Mézence, dont Horace Vernet a fait sérieusement la parodie dans le *Cheval du Trompette*; je doute même qu'ils se pleurent entre eux, comme le bœuf des *Géorgiques* versant des larmes sur la mort de son compagnon :

It tristis arator,
Mœrentem abjungit fraterna morte juvencum...

Mais si nous cherchions au cheval de Géricault des parités dans l'art classique, l'anthologie grecque nous fournirait les nombreuses épigrammes que la célèbre vache de Myron d'Eleuthère inspira aux poëtes de l'antiquité (1).

Cette puissance de vie que les témoignages d'Anacréon, de l'empereur Julien, de Martial et d'autres encore accordent à la vache de Myron, nous sommes tenus de l'accorder aux chevaux de Géricault. Que par miracle ils descendent de leur cadre ou se détachent de la pierre lithographique, et nous les verrons continuer le mouvement commencé, l'achever et, sur la nerveuse élasticité de leurs jarrets, poursuivre leur course interrompue.

(1) Nous citerons deux des plus jolies : Berger, mène paître tes bêtes plus loin, car tu pourrais croire que la vache de Myron est vivante et la pousser dans ton troupeau. »

Βουκόλε, τὰν ἀγέλαν πόῤῥω νέμε, μή τὸ Μύρωνος
Βοΐδιον ὡς ἔμπνουν Βουσὶ συνεξελάσῃς

(Anacréon, cité dans l'*Anthologie grecque* de Jacobs, Epig. 715.)

Martial, avec beaucoup d'autres épigrammes du même genre, a traduit celle d'Anacréon ainsi :

Pasce greges procul hinc ne, quæso, bubulce, Myronis
Æs veluti spirans cum bubus exagites.

Et voici la seconde : « Ou bien Myron l'artiste a vivifié l'airain, ou bien, ayant pris dans le troupeau une génisse toute vive, il l'a coulée dans le bronze. »

Ἦ χαλκὸν ζώωσε Μύρων σοφός, ἤ ταχα πόρτιν
Χάλκωσε, ζωὰν ἐξ ἀγέλας ἐρύσας

(Julien, *loc. cit.*, Epig. 795.)

J'ai été témoin de l'hésitation qui s'empare quelquefois de l'âme du spectateur en contemplant l'œuvre de Géricault ; on est indécis sur le but qu'il se proposait d'atteindre ; on se demande : « Voulait-il étonner, voulait-il seulement traduire ? » C'est une telle hésitation qu'il faut faire cesser. Apte à éprouver toutes les émotions violentes et outre mesure, l'artiste était également apte à les rendre. Il cherchait et il arrivait à préciser la violence de son émotion avec une habileté dont le secret paraît aujourd'hui perdu. Les figures qui animent ses tableaux ne sont pas là pour qu'on les regarde souffrir ; elles n'ont aucun souci du public, elles ne savent pas qu'il existe ; elles ne sont là que parce qu'elles souffrent, et pour souffrir. Peu de maîtres, je dis parmi les plus grands, ont su éviter l'apprêt de la mise en scène ; dans Géricault, depuis le fou de *la Méduse* jusqu'au moins pittoresque de ses chevaux d'étude, l'action ne se passe pas seulement au moment même où l'attention s'y porte, elle était entamée auparavant, elle continuera ensuite; pendant qu'on s'y arrête, elle *dure*. Je ne voudrais même pas répondre qu'on ne puisse, en y regardant bien et à plusieurs reprises, arriver à retrouver l'effet, le geste précédent ; à coup sûr, on devine celui qui suivra.

Ce qui étonne encore chez le peintre rouennais, c'est son habileté à exprimer la nature avec exactitude et vérité, et à donner cependant à ses interprétations quelque chose d'au delà et d'au-dessus que n'a

pas la nature. Cela n'a pourtant rien qui doive nous étonner, maintenant que nous avons pénétré les facultés psychologiques de Géricault et parcouru le cercle de ses travaux. Sa science profonde lui permettait de s'abandonner à son exaltation native et d'arriver à traduire les objets extérieurs ou ses propres pensées par intuition, en n'obéissant plus qu'à sa fantaisie. C'est ainsi que nous trouvons le même charme d'expression à ses compositions d'après le *Lara* de Byron et au croquis d'une rue de Paris, occupée dans toute sa largeur par le matinal et trivial tombereau d'un boueur. Jamais la sale humidité parisienne ne fut associée à une impression d'une telle énergie ; il y a du spleen dans ce froid brouillard de l'aube en novembre, rendu avec un bout de crayon lithographique, comme il y a une révolte maudissante dans son *Lara*.

Nous n'avons pas le courage de regretter le temps employé à ces dessins, puisque l'artiste y arrive à de tels effets ; mais on peut se demander comment, dans sa hâte de produire, il n'a pas mis plutôt à exécution quelqu'un des grands projets qu'on lui attribue (*la Traite des Nègres, l'Ouverture des Portes de l'Inquisition*). Tout ce qui ressemblait à une tâche lui inspirait, il est vrai, une vive répugnance, mais il y a autre chose, hélas ! qu'il faut bien avouer. Personne n'oserait dire que cet artiste, passionnément épris de son art, n'ait pas quelquefois, dans la hauteur de son rêve, dédaigné cet art lui-même. C'était réellement, et dans le

bon sens du mot, une âme byronienne, il avait son centre hors de lui ; si la puérile affectation d'une époque n'avait donné un parfum de mesquine vanité au terme qui rend le mieux ma pensée, je dirais que Géricault fut un excentrique. Il est difficile de le saisir dans ses nuances souvent contradictoires. Sa nature complexe, perpétuellement en combat, traversée par de grands courants qui la tiraillaient en sens inverses, se dérobe volontiers à l'analyse. Cependant, trois éléments de force à peu près égale se la partageaient : l'âme qui montait vers l'idéal, l'esprit qui s'attachait à la réalité ; enfin, les instincts positifs de sa race. On s'explique maintenant que parfois l'élan se trouve restreint et comme contrarié en Géricault, que la peur d'être combattu, la crainte d'être vaincu l'ait poussé à éviter les attaques. L'école de David n'aurait pas manqué de se déchaîner contre une seconde œuvre de l'importance de *la Méduse*, elle laissait passer sans les voir *le Maréchal ferrant, la Diligence de Sèvres* ou *le Four à plâtre*. Le peintre avait assuré la durée de son nom ; ils sont pleins de promesses les gestes de désespoir des naufragés dans le radeau de *la Méduse*, et certainement il aurait pu aller encore plus loin ; mais, qui sait s'il ne comprit pas qu'en sentant bouillonner en lui les flots de sa sombre énergie, avançant dans cette voie, le sentier était bien étroit qui séparait le sublime du ridicule ? Qui affirmerait qu'il n'a pas hésité ? — C'est le secret inviolable d'une vie brisée à son premier fruit.

Géricault joua d'ailleurs avec la vie. Dans sa courte existence, il n'envia qu'un seul artiste ; non son talent, dont il admirait cependant l'exécution spirituelle, mais sa facilité à peindre. Il avait commencé en même temps que lui une petite étude de chevaux ; quelques jours après, entrant avec un ami dans l'atelier de Horace Vernet, car c'est de lui qu'il s'agit, il vit l'œuvre de celui-ci, qui était absent, terminée et accrochée au mur ; il s'arrêta stupéfait : « C'est bien, cela, pourtant, s'écria-t-il... et dire que je ne suis pas encore à moitié de mon travail ! » Cavalier accompli, Géricault voulait aussi mener de front le plaisir et la production ; ce qui était un aliment à la verve de Horace Vernet n'était rien moins que favorable à l'exercice de la méditation sans laquelle notre peintre ne pouvait rien faire ; il se disait bien qu'il avait tort, mais n'en continuait pas moins cette existence violente et factice qui a fini par le tuer. Sans aller jusqu'à croire qu'il ait trouvé là un moyen détourné de manquer de parole à Charlet, il me paraît évident qu'il n'avait parfois si grande hâte de produire que parce qu'il sentait que son temps serait court. — Il fit successivement deux chutes de cheval très violentes, et, après de longues souffrances, il mourut à Paris, en 1824.

V

QUELQUES NOTES BIOGRAPHIQUES

Les historiens de l'art font naître Géricault, en 1791, à Rouen; et tout le monde a répété qu'il était le fils d'un avocat de cette ville (1). Nos renseignements personnels nous permettent d'ajouter que si Géricault est né à Rouen, son père était originaire de Saint-Cyr-du-Bailleul, aux environs de Mortain, dans le département de la Manche. Le père de Géricault, homme distingué, s'allia aux premières familles du pays par son mariage avec une demoiselle Caruel. Deux autres jeunes filles du même nom épousèrent, l'une

(1) La ville de Rouen, où est né Géricault, ne possède de ce grand artiste que des œuvres insuffisantes à donner même une faible idée de son immense talent : à peine quelques esquisses de chevaux. Cela est regrettable. Il ne l'est pas moins que le tombeau de l'artiste, sculpté par M. Etex, soit comme perdu au bas d'un escalier du Musée. Disons cependant que ce nom glorieux, après avoir été donné à l'une des plus infimes rues de Rouen, a été transféré à une rue nouvelle du quartier Mortainville.

M. Clouard, l'autre M. Bonnesœur la Bourginière, qui fut de l'Assemblée constituante. Les familles Clouard et Bonnesœur possèdent encore à cette heure un certain nombre de tableaux de Géricault. On sait en effet que l'artiste mourut fort jeune, le 18 janvier 1824 ; son père, vivant encore, conserva ces peintures, qui, par suite de ses dispositions testamentaires, passèrent avec sa fortune dans la famille de sa femme. Il y eut même à ce sujet un procès qui se jugea à Rouen, et M. Boinvilliers, plus tard sénateur, plaida la validation du testament et triompha de ses adversaires.

Géricault avait quitté sa ville natale pour entrer au lycée Impérial, à Paris. Il allait passer le mois d'août, tantôt à Rouen, chez son père, tantôt à Mortain, chez son oncle Bonnesœur. Ces détails ne sont point indifférents à l'histoire de son talent, car ce séjour de Mortain laissa une impression ineffaçable dans l'âme de l'enfant. Il était, comme nous le fûmes tous, écoliers en vacances, très rebelle au travail imposé ; l'étude du grec et du latin, à ces heures de liberté officiellement consentie, lui paraissait une exigence inique. Aussi s'en dédommageait-il par de longues courses à travers la campagne, de longues rêveries face à face avec la nature, pendant lesquelles il assis-

En attendant que la ville saisisse une occasion favorable pour s'enrichir de quelque œuvre caractéristique de cet artiste illustre, souhaitons qu'elle fasse exécuter, le plus tôt possible, une bonne copie du *Radeau de la Méduse*, et qu'elle lui accorde une des places d'honneur de son Musée. C'est le moins qui soit dû à ce très grand peintre.

tait, inconscient, à l'éclosion de son intelligence pittoresque.

Comment retracer l'histoire de cette lente formation du génie chez les hommes supérieurs? Nous jouissons des productions de leur esprit arrivé à sa pleine maturité ; mais dans le rapide tourbillon qui nous entraîne et nous disperse en mille préoccupations, c'est tout ce que nous pouvons faire que de constater une émotion dont nous sommes redevables à un grand artiste. Combien il serait touchant cependant de retrouver, de ressaisir, de grouper les réflexions passagères, les vagues méditations qui déposent une à une leurs sédimens féconds au fond d'une jeune âme et préparent le terrain où moissonnera le fertile avenir!

De sûres informations me mettent à même de fixer le cadre où se mouvait la pensée de Géricault à ce beau moment de son adolescence.

Un rocher fort élevé domine la petite ville de Mortain. Du haut de ce rocher, vers l'ouest, la vue s'étend sur une large vallée qui file en ligne droite et toute plane jusqu'à l'horizon. Là, dans les brumes qui s'élèvent de la mer, à huit lieues de distance, on distingue les grèves du Mont Saint-Michel et le pic élevé qui porte ce nom. Géricault a passé bien des heures en contemplation solitaire devant cette immense perspective.

Des lointaines reculées de l'Océan, il voyait peu à peu les nuages épars s'élever l'un après l'autre, se grouper dans l'azur, peu à peu s'étendre comme un

voile sur l'étendue, éteindre les reflets éclatants du soleil sur la mer, sur les plages, sur les falaises, monter dans le ciel et suivre le chemin de quatre ou cinq lieues de largeur qui les conduisait sur Mortain Dans ce trajet, l'orage se formait, croissait, toujours plus sombre ; et l'enfant, le crayon à la main, dessinait. Dans un pli d'album il emportait, tracés d'une main naïve, d'un cœur ému, le spectacle de ces grands troubles de l'immensité, magnifiques en lueurs, en éclats de lumière, en oppositions formidables d'ombres et de clairs, en demi-teintes dégradées, variées à l'infini par le jeu toujours mouvant des lignes ondoyantes, des volutes énormes incessamment transformées sous l'action de la tempête.

Plus tard, Géricault peignit en un jour le ciel terrible du *Radeau de la Méduse*. Certainement, il avait conservé dans le regard, comme gravé dans la rétine, les grands mouvements de nuées qu'il avait tant observés, si souvent retracés dans sa jeunesse.

Le grand artiste qui, le premier, revint à l'étude des maîtres, qui les copia avec passion pour se rendre compte de leurs procédés et se faire à son tour une technique large, souple et docile à ses moindres pensées, poursuivait avec une égale sollicitude l'assimilation, la possession exacte de la nature vivante. Ciels, mers, paysages, figures, animaux, il dessinait tout avec le même amour, et j'en dois donner comme preuve un fait bien caractéristique. Frappé un jour de la physionomie d'un paysan des environs de Mor-

tain, et curieux de l'imposer à sa mémoire, il demandait un crayon, une plume, un instrument graphique quelconque ; n'en pouvant trouver, il prit un couteau et dessina son modèle dans la croûte épaisse d'un pain de blé noir.

Au séjour de Géricault à Rouen il ne se rattache qu'un souvenir. La maison de son père était voisine d'une forge de maréchal-ferrant. Il n'est point téméraire de penser que c'est dans la cour de cette forge que naquit le goût constant chez lui des beaux et puissants chevaux normands. Son œuvre lithographique réunit un grand nombre d'études de chevaux dont le point de départ occasionnel fut très probablement son voisinage de jeunesse avec le maréchal. Celui-ci, d'ailleurs, fut princièrement récompensé. Voyant le jeune artiste dessiner et peindre d'une façon si franche, si expéditive et en même temps avec une vérité d'imitation dont il pouvait être bon juge, il lui demanda — comme une chose fort simple — de lui peindre son enseigne. Géricault y consentit gaîment.

L'enseigne faite, mise en place avec pompe, arrêta l'attention d'un Anglais qui, entrant aussitôt chez le maréchal-ferrant, lui en proposa l'acquisition. Le digne homme s'excusa, refusa, raconta comment il possédait cette peinture, déclara ne pouvoir la céder à aucun prix ; bref, il mit tout juste assez d'énergie dans sa résistance pour que l'amateur ne renonçât point à l'espoir d'entrer en possession du tableau, dont

il avait fixé le prix à une trentaine de livres sterling. Le lendemain, un peu alléché, il faut bien le dire, par la générosité de cette proposition qui dut lui paraître folle, le vois vit l'artiste et lui redit son aventure avec l'Anglais qui convoitait son enseigne et lui en offrait huit cents francs : « Eh ! vends-la donc, s'écria Géricault, je t'en ferai une autre. »

Je complète maintenant en quelques lignes la biographie de Géricault. En sortant du Lycée impérial, il entra dans l'atelier de Carle Vernet, qu'il ne fit que traverser. Le peintre élégant, fils de Joseph, et père d'Horace Vernet, « fils de roi, père de roi, jamais roi », comme il le disait lui-même en parodiant un mot célèbre, n'avait rien à apprendre à ce jeune homme ardent, plus soucieux de la grandeur, de la vérité que des mondanités d'une peinture facile et spirituelle.

Géricault le quitta donc pour entrer dans l'atelier de Guérin, qui devint le foyer de la révolte romantique ; les condisciples de l'artiste furent, en un court espace de temps : Léon Cogniet, Champmartin, Henriquel Dupont, Ary Scheffer et Eugène Delacroix. Guérin, on le sait, fit tout son possible pour détourner de la peinture le jeune homme dont les audaces lui paraissaient tout simplement absurdes.

La première exposition de Géricault est de 1812 ; il envoya au Salon l'*Officier de chasseurs*, dont le cheval exécute un si terrible écart ; en 1814, il exposa le *Cuirassier blessé quittant le feu*. Ces tableaux, cela va

sans dire, firent jeter les hauts cris aux fils et petits-fils de David. Dans l'intervalle des deux derniers Salons, l'artiste avait jeté là sa palette, était entré dans la Maison rouge du Roi (en 1814); il accompagna Louis XVIII jusqu'à Béthune, au retour de l'île d'Elbe, et le régiment de mousquétaires étant licencié, il se remit à la peinture. Il fit le voyage d'Italie en 1817. En 1819, l'artiste exposa le *Radeau de la Méduse*, qu'il réexposa de nouveau à Londres, faisant à cette occasion le voyage d'Angleterre.

« A l'exemple des grands artistes de la Renaissance, dit M. F. Villot, il voulait être à la fois peintre et sculpteur. Il modela en cire plusieurs figures, un cheval écorché, et avait le projet de faire une statue équestre. Il voulait également peindre une composition représentant la traite des nègres, et sur une toile immense, en forme de panorama, l'ouverture des portes de l'Inquisition en Espagne par les Français. Mais une affection grave dont il était attaqué depuis quelque temps et qu'il avait négligée, prit tout à coup un caractère mortel. Il tomba dans un état d'épuisement effrayant et mourut sans avoir pu réaliser les grandes idées que sa puissante imagination avait conçues. » (*Notice des tableaux de l'Ecole française au Louvre.*)

Le Louvre possède les principaux tableaux de Géricault. Quelques amateurs ont dans leurs galeries des copies d'après les maîtres, des esquisses, des variantes du *Radeau de la Méduse*. Notamment à Mortain,

Mlle Clouart conserve précieusement une copie de la *Peste de Marseille*, d'après Detroy le fils, une variante du *Radeau*, un *Officier de chasseurs*, esquisse ou ébauche inachevée, et un petit tableau que l'on désigne sous le nom de *Cheval gris de l'Empereur* (serait-ce un portrait?) D'autre part, M. Moulin, allié à la famille Bonnesœur, a en sa possession trois portraits de la main du maître : ceux du Bonnesœur de la Constituante et de son fils, et un portrait de Géricault par lui-même.

La gloire de Géricault, mort si jeune, à trente-trois ans, est désormais à l'abri des contre-courants d'opinion, elle a traversé sans faillir l'épreuve du temps : que ce soit notre excuse pour avoir ajouté de si petits détails à sa biographie, car rien n'est indifférent de ce qui peut éclairer la genèse morale d'un grand artiste.

VI

INFLUENCE DE GÉRICAULT SUR L'ART FRANÇAIS

Géricault eût été un grand statuaire. — Sa mort prématurée a-t-elle été un malheur pour sa gloire et pour les progrès de l'art français ? — Le David du romantisme. — Influence de Géricault sur l'école française. — La société et les novateurs. — Nécessités esthétiques du temps présent. — Géricault a jeté les fondements de l'art moderne. — Il fut un précurseur.

Le talent de Géricault a été sur lui-même en continuels progrès ; phénomène assez rare, il ne s'est pas arrêté un seul instant, il ne s'est pas *noué,* il a toujours grandi en s'élargissant. Que l'artiste ait hésité à le mettre en œuvre, nous le croyons ; mais les dessins de lui qui sont au musée de Paris montrent non seulement une habitude consommée, une science achevée de la nature, mais encore un constant effort pour arriver à l'expression idéale du mouvement dramatique. Les admirateurs de l'art antique n'hésiteront pas à rapprocher le grand dessin des *Arènes* des

plus beaux morceaux de la sculpture grecque, et les centaures luttant — toujours la lutte ! — de l'admirable centaure du temps d'Adrien, placé aussi au Louvre et attribué aux sculpteurs Aristéas et Papias. C'est avec intention que je compare ces dessins à des œuvres sculptées ; ils éveillent, en effet, l'idée de statuaire, qu'à les examiner on retrouve dans l'ampleur d'assise et dans la largeur du modelé indiqué par plans généraux. Au besoin, son *Cheval écorché*, qui figure moulé en plâtre dans la plupart des ateliers, suffirait à nous justifier d'avoir pensé que Géricault eût été un grand sculpteur, comme son œuvre annonce qu'il eût été, selon toute probabilité, le plus grand parmi les peintres contemporains. Si je pose une réserve de probabilité au lieu d'une affirmation, c'est qu'on doit se demander si Géricault aurait voulu répondre aux espérances qu'il avait fait naître. Eh bien, et j'exprime sincèrement ma pensée : je crois que le jour où Géricault aurait senti son idée plus grande que ses moyens d'exécution, il se fût arrêté net. Il se fût arrêté encore le jour où il aurait rencontré une résistance trop violente à ses propres doctrines ; et, dans ce cas, je crains de prévoir jusqu'où se serait emportée cette nature agitée, révoltée, forcée de mettre de sa volonté pour se retenir à la vie, et par certains côtés mécontente comme celle de Gros. C'est pourquoi la mort prématurée mais naturelle de Géricault n'est peut-être pas un malheur pour sa gloire.

Faut-il la considérer comme un malheur pour les progrès de l'art français ? Oui, sans doute, mais moins grande qu'on ne le suppose. Le jeune maître eût probablement dédaigné de tenir école ; mais, en admettant l'hypothèse contraire, entier dans sa volonté, ferme dans ses principes , il n'aurait agi que par ses œuvres et par son charme naturel sur les créateurs intelligents qui ne subissent pas de direction. Parmi les artistes de génie inférieur, il aurait fait un grand nombre de disciples ; mais, en les mettant aux prises avec un effort trop puissant pour eux, il les aurait arrêtés, inutilement troublés, et, à sa manière, il eût été le pivot d'une nouvelle école de convention, issue de l'impuissance des élèves à voir, à sentir comme lui. Il eût été le David du romantisme.

Je réussirais bien mal, cependant, à rendre mon sentiment sur ce grand peintre, si je laissais croire un instant que son passage dans l'art n'a pas eu d'excellents résultats. Il n'est sans doute pas étranger aux audaces de Sigalon ; c'est peut-être à lui que le timide Léopold Robert, élève de David, doit d'avoir espéré le succès dans la représentation de sujets contemporains. Il a étonné, dégagé, suscité une partie des esprits qui seraient restés dans les entraves de l'école; il leur a montré une issue à l'impasse de la tradition classique ; il a donc rendu à l'art français une service important, et qu'on ne saurait méconnaître sans une injustice flagrante.

Aimant l'art avec passion, il devait produire et il a

produit des œuvres d'un rare mérite et d'un ordre moral fort élevé. Epris de la réalité qu'il choisissait en harmonie avec son âme et qu'il éclairait des feux de sa sombre fournaise intérieure, réaliste comme la plupart des grands maîtres, comme Rembrandt, comme Léonard de Vinci, il eût été à souhaiter que ses successeurs suivissent ses traces. Le sillon qu'il a entamé est riche encore, il fait partie d'un champ éternellement fécond, où l'art moderne n'aurait qu'à se pencher pour relever de belles moissons ; mais il faudrait le vouloir, et comprendre qu'on ne marche pas vers l'avenir en regardant le passé dans les œuvres mortes ou le présent avec le pince-nez du boursier.

La plus forte individualité de ce temps-ci n'a aucune parenté avec Géricault. Son talent a de grandes parties qu'il faut admirer ; mais, sans prétendre le juger en deux mots, on peut dire que ce talent, si grand qu'il soit, est trop individuel pour être autre chose qu'un généreux exemple. Pourtant, on l'avouera, M. Eugène Delacroix est seul à maintenir haut l'honneur de l'école française. Lorsque le temps aura arraché ce drapeau de ses mains, qui donc le reprendra ? N'aurons-nous à nous glorifier dans l'avenir que du nom de M. Delacroix ! Notre temps est-il donc si déshérité que nous ne verrons pas un homme vaillamment se lever et crier à son tour, comme le Corrège, le témoignage d'une puissante vocation d'artiste ? Nos mœurs, nos costumes, les grands faits de notre époque seraient-ils donc indignes d'une

grande interprétation artistique ? La politique, l'industrie, la vie sociale, la vie religieuse sont-elles donc dénuées de sens pittoresque, sont-elles creuses, évidées ou mortes ? — Ne le laissons pas croire et ne cessons de protester contre une pareille assertion qui se produit trop fréquemment et paraît s'être accréditée dans le monde des arts. Il ne faut pas craindre de heurter le public. La société est plus intelligente qu'on ne le suppose, elle ne repousse pas si volontiers qu'on veut bien le dire les hardiesses qui s'autorisent d'une ferme conviction dans leur propre valeur. Seulement, comme elle est souvent trompée par des novateurs qui se disent nécessaires et qu'elle reconnaît bientôt n'être que nuisibles, elle repousse un peu au hasard toute nouveauté, toute audace, et de plus en plus elle exige, avant de se rendre, des preuves de force et de sincérité (1).

Nous voulons des talents vrais, sincères, convaincus; nous en avons besoin, et la place est belle en ce siècle à qui osera la prendre. David s'est entêté dans son erreur et n'avait d'ailleurs qu'un génie froid, de pur raisonnement, dépourvu de puissance entraînante ;

(1) Pourquoi M. Courbet, qui a fait tant d'autres coups de tête compromettants, n'a-t-il pas exécuté cette grande scène d'incendie, à Paris, dont on lui attribuait le projet il y a quelques années? L'agitation de la foule, le reflet des flammes sur les hautes maisons, la silhouette sévère des pompiers, il y avait là certainement un tableau auquel on ne refusera pas les qualités pittoresques. C'était un sujet que n'eût pas dédaigné Géricault, le peintre du drame humain.

Gros, nature de femme nerveuse, capricieuse, capable en un moment des plus hauts élans et retombant l'instant d'après au plus bas, Gros a succombé à moitié route ; quant au maître qui vient de nous occuper, il n'a donné qu'un aperçu de ce qu'il aurait fait. Le premier, il a posé les fondements de l'art moderne. Il ne fut pas un peintre baroque comme on l'a dit, il fut le sombre *excentrique* que nous avons montré en lutte contre les attractions puissantes qui se le disputaient. Il a cédé à celles qui l'enlevaient le plus haut. C'est peut-être pour cela qu'il lui fut donné de mourir jeune et d'annoncer des temps nouveaux. — Mais nous attendons encore le messie dont Géricault fut le précurseur.

DECAMPS

DECAMPS

I

L'ÉCOLE DE LA SENSATION

L'école de la sensation. — Le beau dans l'esprit, le beau dans la nature. — La fantaisie pittoresque. — Elle est absolument moderne. — Ses caractères. — Sa valeur. — Son triomphe dans les productions de l'école romantique, surtout dans celles de Decamps.

Si, par la réflexion, nous essayons de pénétrer l'âme des grands artistes dont les âges se transmettent le nom avec un pieux respect, nous sommes forcés de reconnaître qu'ils n'ont agi qu'en vertu d'une doctrine, philosophique ou religieuse, mais, quelle qu'elle soit, liée d'une manière inséparable à l'idée d'une puissance supérieure vers laquelle ils tendaient de toutes les forces de leur esprit. Poëtes, musiciens, peintres, sculpteurs : Michel-Ange et Léonard de Vinci, Beethoven et Shakspeare, lorsqu'ils

conçoivent, lorsqu'ils enfantent *Hamlet,* la *Symphonie avec chœurs*, le *Saint-Jean,* le *Moïse,* — obéissent tous à ce sentiment qui, varié dans la réalisation, est identique dans son principe. Ils cèdent à un même besoin d'élévation intérieure, limitée dans ses effets, comme tout ce qui est de l'homme, dans leur cœur illimitée. Les couleurs et les sons, les formes et les mots sont les moyens humains qu'ils emploient pour communiquer avec l'humanité ; ils s'en servent, mais comme d'un instrument incomplet qu'il appartient à leur génie de compléter à l'aide de la foi qui les anime. S'ils poursuivent la beauté naturelle, ils sont bien loin d'en faire le but exclusif de leurs efforts, parfois même il leur arrive de la délaisser (Rembrandt, Eugène Delacroix l'ont souvent dédaignée) ; elle n'est pour eux qu'une manière imparfaite de formuler leur pensée mystérieuse, d'exprimer le sublime secret de leur âme, de donner à l'idée qui veut s'affirmer une forme qui la reflète aussi exactement que possible ; en un mot, de réaliser leur idéal, et d'atteindre ainsi la perfection du beau humain que, d'une manière un peu vague peut-être dans son abstraction, mais d'autant plus juste qu'elle a plus d'ampleur, Schelling a résumé : l'infini exprimé par le fini.

Mais ces grandes individualités sont rares, et elles doivent l'être. Par leur rareté même, les hommes de génie se distinguent mieux sur le fond confus de l'histoire ; dans la marche des sociétés, ils nous indi-

quent, parce qu'ils les concentrent, les aspirations et les progrès des peuples. Au-dessous d'eux et à des degrés divers, il faut placer les esprits qui, s'isolant de l'idée, ne recherchent dans la nature que la beauté immédiate des éléments, des êtres qui la vivifient. Ils sont doués d'organes exquis, il est vrai, mais la culture idéale leur a fait défaut et les trouve indifférents. Ils ont un rôle cependant, et il est assez grand pour satisfaire une ambition élevée : celui de révélateurs des beautés naturelles, d'initiateurs des âmes par les sens. La route dont ils n'ont parcouru que les bas-côtés, d'autres, éveillés par eux, la parcourront et la prolongeront en l'occupant dans toute sa largeur.

Ouverts à toutes les manifestations esthétiques dans le monde phénoménal, après un choix délicat mais uniquement sensitif, ils reportent toute vive leur impression dans leurs œuvres. Ils savent grouper avec intelligence des éléments épars, et leur désir se trouve pleinement satisfait par une combinaison nouvelle des caractères tout extérieurs de la beauté. Ils composent l'école de la sensation dont Rubens, dans les arts du dessin, est l'expression la plus élevée, mais, dans la rigoureuse acception du mot, ils ne sont pas de grands artistes. Dans l'école de la sensation, je n'ai pas la pensée de montrer une méthode, un système d'enseignement traditionnel, un ensemble de lois précises auxquelles auraient obéi toute une succession de peintres ; je n'entends

désigner ainsi que l'une des deux grandes divisions de l'art. Dans chacune d'elles, on peut faire entrer toutes les classifications des genres secondaires. Ils s'y reproduisent parallèlement. D'ailleurs, au frontispice de chaque école, il suffit, pour les délimiter, d'inscrire l'un de ces deux termes opposés : le beau dans l'esprit, le beau dans la nature.

L'école de la sensation a trouvé récemment un nouveau mode d'expression dans la fantaisie pittoresque.

Si la fantaisie pittoresque fut familière aux anciens, le temps, du moins, n'en a laissé subsister aucune trace. Les XXXIVe et XXXVe livres de Pline le Naturaliste, où il décrit incidemment un grand nombre d'œuvres d'art, tant grecques que romaines, ne font nullement soupçonner une semblable direction de l'art plastique à Rome ou à Athènes. Le silence de l'écrivain latin, à ce sujet, s'accorde d'ailleurs avec le résultat d'observations qu'il est facile de faire sur les monuments de la sculpture païenne qui sont parvenus jusqu'à nous, et il est permis d'en conclure que l'antiquité ne l'a point connue. Ces monuments, il est vrai (nous ne saurions espérer la bonne fortune contraire), ne représentent pas toutes les formes de l'art chez les anciens, et le témoignage que nous demandons aux ouvrages de Pline n'ayant de valeur que celle d'une preuve par omission, l'on serait en droit de la récuser. Pour donner plus d'autorité à notre assertion, il suffira de rappeler que si les pein-

tures antiques, découvertes dans les fouilles pompéiennnes, révèlent une science exquise du dessin, que si tout y est simple, élégant, rythmé avec grâce, ces mêmes qualités excluent rigoureusement ce que — par une restriction consacrée d'un mot au sens plus large — nous nommons *le pittoresque.* Si le pittoresque avait existé même en germe aux époques antérieures à la subite destruction de Pompéi, il n'est pas douteux qu'il ne se fût trouvé complètement épanoui dans ce centre d'une civilisation raffinée et que, là, pour égayer les regards blasés des riches citoyens, il n'eût déployé ses mille ressources, atteint son développement absolu.

L'art byzantin, somptueux et dur, barbare et magnifique, emblème d'une foi naissante, ignorante, mais sincère et tenace, réagissant contre les mollesses du paganisme, appartient — dans un ordre d'idées purement philosophique — au même monde que l'art égyptien. Puisant avec une conviction naïve aux sources religieuses, il dédaigne le pittoresque. Il emprunte aux lois hiératiques rigides un caractère sacré bien distinct du beau. Le pittoresque ne se laisse pas voir davantage dans les premières productions de la Renaissance, non plus qu'aux siècles suivants dans les grandes écoles d'Italie. Malgré son ampleur, amoureuse du détail et de l'exécution, seule, l'école vénitienne — Paul Véronèse, Titien, — eût pu le faire pressentir aux esprits perspicaces. Dans l'école espagnole, école de décadence et postérieure, chez ces

maîtres farouches, Herrera le vieux et Zurbaran, chez Murillo ; dans les écoles du nord, sous le pinceau de Rubens, dans les toiles de Gérard Dow, chez les innombrables petits Flamands, il apparaît déjà plus accentué. Cependant, s'il n'est plus complètement inconnu ou sacrifié, il ne se manifeste encore que d'une façon secondaire : l'accessoire ne l'emporte pas sur le principal, la partie sur le tout ; il ne domine pas l'œuvre, il n'est pas l'élément essentiel.

C'est l'école française du XVIII[e] siècle qui a préparé l'avènement dans l'art de la fantaisie pittoresque. Watteau dans la nature vivante, Chardin dans la nature inanimée sont ses véritables parrains. Il était réservé à notre temps de la faire triompher d'une manière définitive et de lui donner la consécration du goût public et de la vogue. La fantaisie pittoresque, en effet, est un fruit des civilisations avancées et légèrement corrompues, un détournement du but qui, dans une conscience sévère, justifie la poursuite de la beauté plastique. Elle est le résultat d'un art qui n'a plus rien à dire ou ne sait plus rien dire de grand qui, sans base morale, cherche à séduire les sens et non à satisfaire l'âme, une formule sans écho intérieur. Elle correspond dans les lettres à l'école des rhéteurs ; mais comme la parole est préexistante à toute manifestation artistique, l'art d'assembler des mots pour le seul plaisir des oreilles a dépassé de vingt siècles l'art de peindre pour le seul plaisir des yeux. Le culte de l'accident, un jeu d'ombres bizarre,

une paillette de lumière singulièrement accrochée, un silhouette fantasque, un geste, un raccourci imprévus ; à ces marques, on reconnaît le pittoresque qui peut être la joie d'un regard d'artiste, mais qui est rarement un motif d'élévation

La fantaisie pittoresque est un art de troisième ordre ; cependant les maîtres, sans jamais le chercher, l'ont souvent rencontré : Léonard de Vinci, Rembrandt en ont tiré, en se jouant, de merveilleux effets. Ne nous hâtons donc pas trop de le condammer. Ce ne peut être en vain que la nature nous offre son admirable spectacle de couleurs et de formes incessamment variées et riches autant que nombreuses. Si ce speccle est fait pour réjouir le regard de l'homme, c'est qu'il peut aussi réjouir son cœur. Evidemment, cet art dont nous parlons n'est pas l'art éternel, il n'est pas l'art qui rehausse l'esprit abaissé ou qui agite douloureusement les pensées fécondantes : il est un régal de gourmets, un repos, une occasion de détente aux intelligences surmenées, une fête des yeux ; il est le jouet des vieux peuples fatigués ; et, à ce titre, il possède quelque vertu. Peut-être même serait-il possible de trouver un certain caractère d'utilité à l'exactitude de sa transcription, sorte de témoignage des beautés vivantes et existantes que les maîtres n'ont laissé que rarement, par caprice et sans préméditation.

Nous avons recherché les origines de la fantaisie pittoresque, indiqué ses premières tentatives signalé son avènemen et de notre mieux marqué sa tradition ;

nous avons dit que ce siècle l'avait vu éclore dans sa fleur : ajoutons enfin qu'elle s'est épanouie dans cette école romantique dont elle est alors une des expressions les plus justes. Bien des mains alors, fébriles, inquiètes, s'y sont portées, pressentant une création nouvelle ; mais l'honneur de cette création appartient tout entier à un peintre qui s'est identifié en elle, pour ainsi dire, et qui lui a consacré les plus brillants efforts de son intelligence. La fantaisie pittoresque est le royaume de Gabriel-Alexandre Decamps, né à Paris, le 3 mars 1803, mort le 21 août 1860, à Fontainebleau.

II

BIOGRAPHIE MORALE

Lettre autobiographique. — Rôle de la nature dans l'éducation artistique. — Rôle de la tradition. — Le succès facile. — Définition du classique, par Decamps. — Les maîtres et les protecteurs de Decamps. — Decamps découvre l'Orient. — Influence de M. Ingres. — Dégoût du peintre pour son art. — Caractère de Decamps. — Motifs de ses défaillances morales.

Il arrive un moment dans la carrière de l'homme célèbre où ses contemporains commencent à se préoccuper de son existence familière, autant pour satisfaire cette respectueuse curiosité qui est une des formes de l'admiration, que pour faciliter l'œuvre de l'avenir et conserver aux générations suivantes l'enseignement qui découle de faits en apparence insignifiants, mais d'un réel intérêt lorsqu'ils se rapportent à ceux que la foule a distingués. Lorsque cette heure fut venue pour Decamps, il vivait déjà très retiré, rassasié d'éloges qu'il pesait en lui-même avec une

sévérité un peu scrupuleuse ; il jetait comme un voile d'indifférence sur ses jeunes années, celles qui lui valurent la célébrité, et pour lesquelles il avait plus de regrets que de complaisants souvenirs ; il parlait fort peu de lui, et ne prit jamais la peine de rectifier les faits erronés qu'on pouvait, sincèrement ou non, lui attribuer. Cette indifférence était-elle affectée? Je le crois ; il y avait même là autre chose que de l'affectation, il y avait un parti pris de silence dont nous devrons trouver le secret motif. Le seul document authentique que l'on ait sur Decamps lui a été arraché par l'auteur des *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*. La lettre qu'il écrivit, en 1854 au docteur Véron, est importante, sinon au point de vue biographique, au moins en ce qu'elle révèle l'homme intérieur et rend facile l'analyse de cette forte individualité.

Le ton général de cette lettre est ironique, amer, et, au fond, celui d'une âme blessée. Mais, lorsque son imagination le reporte au temps de sa libre enfance, le souvenir allège sa main, et il en trace un frais et vivant tableau. Son père l'avait envoyé au fond d'un village de Picardie pour y apprendre « la dure vie des champs. » « Je ne sais ce que mes frères y apprirent, dit-il ; quant à moi, j'oubliai bientôt mes parents et Paris, et ce que notre bonne mère avait pris tant de soin de nous montrer de lecture et d'écriture. Je devins, en revanche, habile à dénicher les nids, ardent à dérober les pommes. Je mis la persistance la plus opiniâtre à faire l'école buissonnière — car il y

avait une école en ce pays-là — et si le magister a rarement vu ma figure, il n'en saurait dire autant de mes talons. J'errais alors à l'aventure, parcourant les bois, barbottant dans les mares. C'est là sans doute que j'aurai contracté ce grain de sauvagerie qu'on m'a tant reproché depuis, et dont le frottement civilisateur auquel les hommes, aujourd'hui, bon gré, malgré, sont soumis, n'a pu me dépouiller totalement... Ayant vu faire à de petits paysans d'informes figures en craie, j'en taillais moi-même volontiers; mais, dans ces ouvrages, le croirait-on? je me soumis aux règles reçues. Le génie ne se révéla pas : l'esprit d'innovation ne m'avait pas encore, apparemment, soufflé son venin. Après trois années environ de cet apprentissage rustique, roussi par le soleil, suffisamment aguerri à aller nu-tête et parlant un patois inintelligible, je fus ramené à Paris, dont je n'avais plus nulle idée. J'y fis longtemps la figure que fait un petit renard attaché par le col au pied d'un meuble. Ma pauvre mère, à qui ce mode d'éducation déplaisait horriblement, parvint enfin à m'apprivoiser et décrasser un peu, et je fus livré à l'inexorable latin. — Durant des années, les bois, les *larrils*, les *courtils* (1), me revinrent en mémoire avec un charme inexprimable; parfois les larmes m'en venaient aux yeux. Peu à peu le goût du barbouillage s'empara de moi et ne m'a plus quitté depuis. »

(1) *Larrils*, *courtils*, mots patois : *friches*, *herbages*.

Nous venons d'assister à la première éducation de Decamps, éducation admirable que celle de la nature pour un peintre, et telle que la sollicitude la plus tendre et la plus éclairée n'eût pas trouvé une préparation plus efficace et plus sûre. La nature, en effet, contient dans leur multiplicité infinie tous les phénomènes extérieurs du beau, et c'est par notre fréquente communion avec elle que ce sentiment germe en nous; dans la contemplation, il grandit; dans la méditation, il s'affirme, se précise; il en arrive bientôt à ne plus nous suffire, et nous cherchons alors des combinaisons supérieures qui répondent au besoin de perfection qui nous possède. Mais cet idéal n'eût jamais pris naissance dans notre âme sans la perception préalable du beau naturel; l'idée abstraite ne l'aurait jamais conçu sans une révélation antérieure et de la couleur et de la forme venue de la nature. Avant les études de l'atelier, avant les leçons du maître, avant les visites aux musées, il faut donc que l'artiste se soit mû dans le monde des choses naturelles. L'éducation du peintre ne saurait être celle du lettré; celle du premier doit être plus contemplative, quoiqu'à tous deux l'aspect des champs soit nécessaire: l'aspect des champs, des bois, des eaux et des cieux.

En écartant tout d'abord l'étude des maîtres, dans la première éducation de l'artiste, je n'ai pas prétendu la supprimer. Nous n'aurons que trop d'occasions de constater combien il peut être fâcheux pour un

peintre de l'avoir négligée. Si, pour le préparer à l'intelligence du beau, rien n'est comparable à la vie dans la nature, il faut, à un moment donné, qu'il revienne à la tradition, qu'il connaisse les chefs-d'œuvre de toutes les écoles de peinture. Il ne suffit même pas qu'il les connaisse, il faut qu'il s'éprenne pour eux d'une passion sincère. Pour peu que son esprit soit enclin à la mollesse ou à la rêverie, ses plus belles heures se trouveront rapidement dissipées dans cette contemplation vague qui, pleine de charme et de vaines séductions, ne porte aucun fruit et n'aide en aucun sens à son accroissement intime et personnel. De chaque œuvre il doit, par le travail incessant de la pensée, difficile d'abord, mais plus facile de jour en jour, s'approprier quelque chose, faire passer en lui quelque beauté ; il faut qu'il s'initie par la réflexion aux lois en vertu desquelles a lieu cette admirable évolution : le beau naturel purement passif, devenu actif pour s'être réfléchi dans l'âme humaine, qui l'analyse, le transforme, l'agrandit et le soumet à son pouvoir reproducteur. Il faut enfin, s'il veut égaler les maîtres, qu'avec douleur il escalade le pénible sentier que les maîtres ont eux-mêmes gravi douloureusement. Decamps a reculé devant ce dur labeur ; il a cédé à la plus orgueilleuse, à la plus funeste des tentations, qui est en même temps la plus humble des ambitions, celle du succès facile.

Du reste, il l'avoue. « A la pension, je me liai d'amitié avec un camarade gentil d'esprit et doué d'heu-

reuses dispositions (Philibert Bouhot, mort tout jeune), et, dès que je pus le faire, j'entrai comme élève chez son père, qui était peintre (1). M. Bouhot me donna quelques bons avis ; je lui dois des observations utiles ; j'appris chez lui un peu de géométrie, d'architecture et de perspective. Je le quittai néanmoins, et fus reçu dans l'atelier de M. Abel de Pujol, que son bon tableau du *Martyre de saint Etienne* venait de placer au rang de nos meilleurs peintres. — Je travaillai volontiers dans les commencements. Malheureusement, le maître, bon et indulgent, absorbé d'ailleurs par ses travaux, était peu propre à me faire comprendre l'utilité, l'importance même des études dont je n'apercevais guère que la monotonie. Le dégoût me vint et je quittai l'atelier. — J'essayai chez moi quelques petits tableaux : on me les acheta, et, dès lors, mon éducation de peintre fut manquée.»

Ce n'est pas seulement son éducation de peintre qui fut ainsi manquée par « le caprice, » par « le désir de plaire à tous, » comme il le dit ailleurs ; son éducation morale le fut encore davantage. Il ne féconda pas son esprit par la culture intérieure. Son succès fut trop rapide, et, des artistes de la même génération, il fut le plus choyé dans le monde des amateurs, le plus caressé par la critique, le plus aimé et le plus vite compris du public. Aussi, de bonne heure, se crut-il affranchi de toute étude. Pouvait-il en être

(1) Etienne Bouhot, peintre d'architectures.

autrement pour un enfant de seize ou dix-huit ans dont le premier tableau, admis par complaisance dans une vente publique, atteignit un prix excessif déjà et bien supérieur à ce qu'il eût osé en espérer ! On conçoit alors que, dans une heure d'enivrement, il ait laissé échapper cette définition : « Un classique est un peintre qui ne vend pas ses tableaux, » boutade dont il devait se repentir cruellement. Nous le verrons revenir à cette école classique et lui demander, mais trop tard, le baptême de la régénération ; croyant se retremper, se fortifier, nous le verrons se plonger dans ses eaux, et, malgré de courageux efforts, peu à peu s'y enfoncer et y périr. Il avait conquis la réputation dans un genre secondaire, il est vrai, et il y occupait la première place, lorsque, — pris de remords, ayant reconnu en lui, à l'état virtuel, une puissance supérieure (mais sans songer qu'il n'avait rien fait pour la dégager des obscurités qui l'enveloppaient,) — il abdiqua, et, prince souverain d'une principauté romantique, il vint se perdre dans les rangs inférieurs de l'empire classique.

Nous avons vu Decamps secouer le joug de l'atelier ; en sortant de chez Abel de Pujol, il fut vivement soutenu par M. le baron d'Ivry, à qui il rend toute justice dans un passage de sa lettre à M. Véron, et en des termes qui montrent l'inquiétude de sa nature : « Je dus beaucoup, écrit-il, à un amateur né avec une imagination et une ardeur d'artiste : M. le baron d'Ivry, par ses bons avis et sa verve chaleureuse, me

tira plus d'une fois de l'apathie et du dégoût, ou plutôt du découragement où je tombais de temps en temps. » Cet homme « aimable et distingué » l'aidait de ses conseils et lui faisait peindre des compositions qu'il lui payait cinq ou six louis ; c'était plutôt un moyen d'excitation qu'une véritable rétribution pour des œuvres médiocres. Mais, en dehors de ces commandes, qu'il n'exécutait que pour être agréable à son protecteur, Decamps travaillait à de petits tableaux de genre dont il empruntait le sujet aux scènes populaires des faubourgs, des marchés ou des quais, et aux paysages des environs de Paris. Affranchi par la fortune maternelle des difficultés positives de la vie, il y travaillait à son aise, mais avec le plus grand soin, comme un homme qui ne sait pas et soucieux de bien faire ; il était tout à la fois son propre maître et son élève.

On était au plus fort de la bataille romantique ; Eugène Delacroix venait de jeter à l'école classique deux défis successifs : *Dante et Virgile aux enfers* et *le Massacre de Scio*. Esprit éminemment pratique et clairvoyant, légitimement ambitieux, Decamps brûlait de se jeter dans la mêlée et de combattre aux premiers rangs. Ne se sentant pas l'audace convaincue et voulue de M. Delacroix, il comprit qu'il n'attirerait l'attention sur lui qu'en opérant une diversion habile : il partit pour la Suisse, où il espérait sans doute rencontrer des éléments pittoresques inexploités, mais il reconnut bientôt qu'il s'était trompé ; cette nature

sérieuse, imposante, froide, ne lui dit rien. On se préoccupait beaucoup de la Grèce en ce moment, il résolut alors d'aller demander au soleil et aux paysages de l'Orient de nouvelles inspirations, et, en 1831, il envoyait au Salon trois tableaux remarqués de quelques amateurs qui apprirent, pour ne plus l'oublier, le chemin de son atelier. A la même époque, il peignait les figures du tableau officiel commandé par le duc d'Angoulême à son compagnon de voyage, au peintre de marine Garneray, à l'occasion de la bataille de Navarin (1).

Lorsqu'il reparut au Salon de 1833 avec quelques œuvres nouvelles, l'élite du public, celle qui distribue la célébrité, s'étonna d'abord, hésita, ne sachant où porter ses éloges que se disputaient, avec une égale passion, les deux camps ennemis; puis elle adopta définitivement ce peintre de juste milieu, suffisamment original pour satisfaire ses penchants du jour tout romantiques, assez habile pour ne pas heurter violemment ses goûts au fond classiques, et si clair, si précis, qu'elle ne sut trouver en elle le courage ou la force d'exiger davantage. Elle fut captivée d'ailleurs par un don très particulier à l'artiste : un charme, une séduction irrésistibles. Dans l'intervalle de ces deux expositions, il s'exerça pendant quelque temps au journal *La Caricature;* il malmena d'un crayon plus hardi que savant le gouvernement déchu et le nouveau gouver-

(1) Ce tableau est dans les galeries de Versailles.

nement. *Les grands Sauteurs* (23 décembre 1830), *le Jugement de Françoise Liberté* (27 janvier 1831) et *la Naissance de Liberté*, *Françoise-Désirée* (3 mars 1831), sont les plus célèbres entre ces essais qui ne dénotent qu'une main facile et une parfaite entente du geste. Le Salon de 1839, où il exposa le *Joseph vendu par ses frères*, marque l'époque la plus brillante du talent de Decamps et consacra définitivement sa réputation.

La période de 1840 à 1850 fut malheureuse pour l'artiste. Elle représente dix années de pénibles et tardives études, d'élans et de retours, d'efforts et de chutes : elle date de son voyage en Italie. A Rome, il subit l'influence de M. Ingres, plus classique que jamais, blessé qu'il était par l'accueil fait, en 1834, à son tableau du *Saint Symphorien*. Les contemporains se rappellent l'immense huée qui accueillit, dans le monde des artistes, l'apparition de cette œuvre dont on entretenait depuis longtemps déjà l'opinion publique. Au Salon, Decamps fut le seul qui osa protester énergiquement de son admiration pour cette œuvre, « Il n'y a ici qu'un tableau, et c'est celui-ci, s'écria-t-il en montrant le *Saint Symphorien ;* tout le reste ne vaut pas l'étalage d'un marchand de nouveautés. »

Decamps n'avait pas toujours professé une si vive admiration pour le talent de M. Ingres, et l'*Angélique* lui avait arraché un mot cruel ; c'est qu'alors il ne doutait pas encore de lui, comme il en doutait après les succès inattendus qui l'avaient accueilli et en présence desquels, lui qui connaissait au fond sa véritable

valeur, il resta écrasé. Il voulut se relever à ses propres yeux et devenir un grand artiste. C'est ainsi que le séjour de Rome amena dans le talent de Decamps une transformation complète dont nous aurons à étudier les résultats, mais — nous pouvons le dire maintenant — qui ajouta peu de chose à son talent et lui fit perdre un don précieux : l'originalité. Dans cette lutte ingrate contre lui-même, il avait des heures de réaction violente où il reprenait possession de toute sa verve : l'*École turque*, datée de 1848, en témoignerait au besoin ; mais peu à peu nous le voyons tomber dans un découragement profond, prendre son art en haine, en venir à ce point de brûler celles de ses toiles qui étaient dans son atelier, et, en dernier lieu, pour celles qu'une main amie avait sauvées de la destruction, préparer cette vente célèbre des 21, 22 et 23 avril 1851, qu'il appelait alors, dans une lettre confidentielle, sa « vente suprême. » Il quittait Paris et se retirait au fond d'une campagne, renonçant à toute peinture, et ne s'occupant que des détails pratiques relatifs à la possession d'une propriété importante. Dans les longues lettres qu'il écrivait à ses amis de Paris pour occuper de cruelles insomnies, ce mal terrible dont il se plaint à plusieurs reprises dans sa lettre à M. Véron, il ne parle que des constructions qu'il médite, de la paresse de ses ouvriers ; il n'y a pas une ligne dans ces pages qui ait trait à la peinture ou seulement à ses impressions d'artiste. L'artiste paraît à ce moment tout à fait annihilé, il n'y a plus en Decamps qu'un propriétaire.

Quand la mort vint le surprendre d'une façon si tragique, il habitait depuis quelques années Fontainebleau. Il avait repris ses pinceaux ; mais la foi de sa jeunesse l'avait complètement abandonné. Ses dernières œuvres manquent d'invention; soigneusement peintes, elles n'ont plus cet éclat, cette joie, cette lumière qui caractérisent son meilleur temps ; il fait des copies de ses premiers tableaux, de la *Patrouille turque*, entre autres : sa veine est épuisée.

Nous avons eu occasion de reconnaître et de signaler au passage quelques éléments du caractère de Decamps : l'ambition, la franchise, le courage, l'habileté dans les affaires de la vie ; il suffira de quelques traits pour le compléter. L'enfant dont on n'augurait rien de bon, parce qu'il bousculait ses frères et pratiquait l'école buissonnière, cet enfant qui se plaisait à oublier les leçons d'un magister de village à l'ombre des grands bois, sur le bord des mares vertes de la Picardie, dans les cours bruyantes des fermes, l'enfant solitaire conserva, arrivé à l'âge d'homme, les mêmes qualités et les mêmes défauts. Caractère entier, dur, violent, il eut la décision, l'énergie, la tenacité ; devenu ombrageux et même légèrement misanthrope, au fond de sa misanthropie il fut un ami très dévoué ; épris des beautés naturelles et de liberté, il voyagea, il alla demander à une nature moins familière des beautés moins connues ; curieux de mouvement et de bruit, il se passionna pour les foules et les saisit dans leur allure vivante et multiple.

Si nous avons attribué à Decamps l'habileté pratique, nous devons ajouter que cette habileté cependant ne put jamais faire fléchir la sévérité de l'artiste pour ses propres œuvres. Celles dont il se sépara avec une complète satisfaction sont rares ; toujours il reculait le moment de livrer un tableau demandé pour y ajouter quelques touches, remanier quelque partie et parfois la refaire entièrement. Ses scrupules à cet égard allaient si loin, qu'il refusa formellement à un marchand, qui lui en offrait un prix généreux, un paysage dont il était mécontent, et que peu de mois après, sur cette toile, il esquissait à l'huile une tête informe, quatre fois grande comme nature, pour obéir à un caprice de grande peinture et détruire une composition qu'il désespérait de parfaire. Nerveux, inquiet, Decamps dissimulait sous un abord souvent hautain, toujours digne, une sorte de timidité qui le gênait au point de ne dire ce qu'il estimait un de ses tableaux que poussé à bout par les sollicitations de l'acquéreur. Toutes les pages signées de son nom ont atteint dans les ventes des chiffres qui paraissent exorbitants — il y aurait peut-être lieu de discuter là-dessus ; — toutefois, il est constant que du premier acquéreur au plus récent, elles ont, pour la plupart, subi une augmentation progressive qui en a au moins décuplé le prix, et dont lui-même, pendant longtemps, ne profita pas. On pourrait citer des exemples, et, entre autres, le *Joseph vendu par ses frères*, commandé au peintre par un amateur hol-

landais qui le refusa, acheté quelques centaines de francs à son retour en France, par le duc d'Orléans, et payé 37,000 francs par M. Véron à la vente du cabinet de M[me] la duchesse d'Orléans (janvier 1853).

Depuis le jour où ses tableaux obtinrent l'accès des expositions, il semble que rien n'ait manqué au bonheur de Decamps ; la fortune devança ses vœux, la gloire accompagna bientôt sa fortune. Chevalier de la Légion d'honneur après le Salon de 1839, il fut nommé officier du même ordre en 1851 ; enfin le jury international de l'Exposition universelle lui attribua, en 1855, une des dix grandes médailles d'honneur réservées aux peintres dans la section des beaux-arts. Sa vie, comme celle de tous ceux que l'adversité n'a pas sérieusement atteints, est dépourvue d'incidents où la curiosité publique ait le droit de s'attacher. Si quelques orages la traversèrent, il fit bonne contenance et tint tête en homme de cœur et de résolution. Le drame dans cette vie — toute vie a le sien — se passa dans son âme, il se manifesta dans son œuvre. Lorsque nous descendons profondément dans cette individualité qui évitait également, a dit un de ses biographes (1), « la tendresse, la servilité, et l'arrogance, » nous trouvons, enveloppée sous les voiles sociaux, une âme profondément triste. Decamps paya

(1) Théophile Silvestre, dans sa vivante et brillante *Histoire des peintres vivants*, restée malheureusement interrompue.

par le trouble de sa conscience d'artiste le manque d'énergie morale qui le fit trop tôt renoncer à l'étude. Châtiment cruel pour une heure de défaillance au moment décisif : il vécut avec la certitude accablante de n'avoir pas donné ce qu'il avait en lui, il mourut avec la conviction d'avoir failli à sa tâche.

III

BIOGRAPHIE PITTORESQUE

Infériorité de Decamps. — L'homme dans les œuvres du peintre. — Sa supériorité : la lumière, la composition. — Decamps dessinateur, paysagiste. — Prétentions de Decamps à la grande peinture. — Sont-elles légitimes? — Les sujets historiques. — Les sujets orientaux — La *Défaite des Cimbres*. — Les fables de La Fontaine : le style. — Les intérieurs. — Les singes. — La peinture de genre dans les Flandres. — La peinture de genre dans les œuvres de Decamps. — Le sentiment et la singularité.

C'est à l'école de la sensation que Decamps appartient. Il y occupe, à un rang honorable, une place distinguée ; mais il ne put jamais s'élever aux rangs supérieurs de cette école qui, pourtant, ne représente qu'un art de second ordre. A quoi tient cette infériorité? Nos contemporains ont poussé tellement loin leur admiration pour Decamps, que si, d'une part, n'admettant pas comme possible une erreur absolue de l'opinion publique, nous devons justifier la faveur incontestable qui s'est attachée à l'artiste, nous de-

vons aussi montrer une impartialité d'autant plus grande, et tout en acceptant, en partageant, dans de certaines bornes, cette admiration, nous sommes tenu de définir et d'indiquer jusqu'à quel point elle est raisonnable, dans quelles limites elle est exagérée. Decamps possédait, comme peintre, un don merveilleux que personne ne saurait acquérir (1) : un œil clair et ferme, doué d'une précision et d'une netteté des plus remarquables. Dans son regard, les objets et leurs moindres détails se reflétaient avec une vigueur et un relief saisissants ; les masses venaient s'y décomposer, et, pour ainsi dire, pièce à pièce, mais avec une telle instantanéité que l'ensemble ne s'en trouvait nullement altéré. Cette faculté de vision seconda les instincts éminemment pittoresques du peintre ; mais — et c'est là ce qui constitue son infériorité — ce regard, à qui n'échappait aucune des beautés du monde naturel, ne s'arrêta jamais sur l'homme, où cependant elles sont toutes réunies et fondues dans une unité qui en fait le résumé et le chef-d'œuvre de la création. Dans les tableaux de Decamps, l'homme est rarement autre chose qu'un accessoire, et, dans celles de ses œuvres où il lui a réservé la prédominance, il néglige de le montrer dans sa beauté morale pour ne s'attacher qu'à son geste, à un pli de

(1) Je ne connaissais pas alors les beaux travaux de M. Lecocq de Boisbaudran sur l'*Education de la Mémoire pittoresque*. Lire le très remarquable volume qu'il a écrit et publié sur l'*Enseignement artistique* (Veuve A. Morel, éditeur).

son costume, à son côté tout extérieur. Dans le drame humain, il n'aperçoit que l'effet : une lutte lui presente un groupe curieux ; la mort, qu'il a reproduite plusieurs fois, une belle rigidité de lignes ; la solitude studieuse du philosophe, un heureux encombrement de bouquins et un reflet de soleil minutieusement découpé ; mais dans tout cela nulle émotion. Il suffit souvent de mettre deux noms à côté l'un de l'autre, pour connaître exactement la valeur de chacun d'eux. La célébrité dont les œuvres de Decamps sont l'objet m'a contraint de faire un rapprochement comparatif ; c'est pourquoi j'ai cité Rubens comme le plus grand maître de l'école à laquelle appartient l'auteur des *Cimbres* ; ce rapprochement était nécessaire pour mesurer l'importance réelle de ce dernier. L'épreuve a été funeste au nom de Decamps ; cela tient à ce que, dans l'homme, Decamps n'a jamais cherché l'âme, à ce que, de l'homme, il n'a su voir que le côté simiesque.

Pour n'être point au premier rang dans l'école de la sensation, Decamps, s'il n'est pas un grand artiste, est cependant un grand peintre. Son talent s'est appliqué à des genres très divers ; dans chacun d'eux il a révélé des qualités spéciales, mais à tous il a étendu certaines qualités générales qui lui sont personnelles et qui le recommanderont à l'attention de la postérité. Au premier aspect, les œuvres de Decamps, datées de la belle période de sa vie, donnent une impression toute de lumière. La lumière remplit la toile, elle y

éclate, elle s'y joue en nombreux caprices, elle s'y brise en reflets infinis, elle déborde le cadre. Si, de l'impression première, on passe à un examen raisonné, on est frappé de l'habileté de la composition, claire, sobre et précise, préparée d'ailleurs en vue de l'ensemble qui, nous venons de le voir, saisit immanquablement. Plus tard l'artiste a pu pousser à l'extrême la recherche des effets de lumière intense ; il a pu à cette préoccupation, dégénérée en enfantillage, sacrifier la vraismblance, jamais il ne lui a sacrifié la composition. Et, en effet, ces deux termes se tiennent dans son esprit d'une manière absolue : la lumière résulte de la composition, comme la composition est méditée en vue de la distribution de la lumière. Si, dans la suite de son œuvre, nous avons à relever les méprises d'un talent détourné de sa véritable voie, nous serons toujours forcés de reconnaître à Decamps, sauf une ou deux exceptions, une science extrême dans l'art de composer.

Mais toute la science et tout l'art ne sont pas là. Comme dessinateur, Decamps devine et trouve la justesse des formes plutôt qu'il ne la sait ; il saisit une allure générale, un geste familier au personnage qu'il met en scène, et, à vrai dire, il dessine le mouvement, l'apparence extérieure plutôt que la forme réelle ; son dessin ne supporterait pas une analyse sévère. Ce défaut, qui se trouve, comme on vient de le voir, balancé par une qualité, ressort d'une comparaison de quelques instants entre ses croquis litho-

graphiques et les plus achevés parmi ses tableaux. Dans ceux-ci, les figures sont traitées de la même manière, et ne sont ni plus ni moins parfaites que dans ses croquis enlevés avec une rapidité et une légèreté de main évidentes. Si l'on rapproche de l'une de ses bonnes toiles, *le Retour du Berger*, un des dessins exécutés en lithographie pour l'éditeur Gihaut, celui qui porte le n° 12, par exemple, et qui représente un *Chasseur traversant un bois,* il est impossible de ne pas être frappé de l'analogie du procédé : les vêtements du chasseur et ceux du berger sont rendus avec le même esprit, par touches ou par coups de crayon caractéristiques, et dans leurs moindres plis *professionnels* ; mais n'y a-t-il pas là plus d'esprit que de vraie science, et pouvons-nous accepter sans protestation les négligences des extrémités ? Disons-le sans plus attendre, Decamps n'a jamais su peindre un pied, une main, une tête. Il s'y reprit à vingt fois, et sans réussir en définitive, pour faire la tête du pacha dans *la Patrouille turque.* Il sentait bien que c'était là une lacune immense dans son œuvre. Il eut pour la première fois ce sentiment lorsque Léopold Robert exposa ses *Moissonneurs*, et il en fut assez vivement impressionné pour tomber malade. Depuis, devant le plus mauvais tableau d'histoire, il ne manquait pas de laisser échapper cette douloureuse exclamation : « Ah ! si je savais faire ça, si je savais peindre un prix de Rome, quel grand artiste je serais ! » Et il ajoutait : « Mais je suis trop vieux (dès 1833, il avait

trente ans alors) et maintenant trop *usé*. » Il employait même un mot plus vif.

Quels sont donc les titres de l'artiste à l'admiration des contemporains? L'un des plus sérieux tient à la façon dont il a compris et interprété le paysage. Un des premiers, sinon le premier, il est revenu à l'étude directe de la nature; il n'a pas pénétré aussi profondément que nos grands paysagistes modernes dans son intimité mystérieuse et féconde; Paul Huet, Théodore Rousseau, Corot, plus que lui se sont mêlés à la vie puissante de la terre, mieux que lui ils en ont rendu l'intense émotion, la mélancolie; mais nul plus que Decamps ne s'en est assimilé les beautés éblouissantes, et ne les a plus avidement recherchées. Du centre et du midi de la France, de la Suisse, de l'Italie et surtout de l'Orient, il a rapporté des pages magnifiques, et il a donné au paysage une telle importance, que l'on est forcé de confondre dans une même appréciation, comme il l'a fait en réalité dans son œuvre, et le paysage et les sujets historiques. Dans la *Défaite des Cimbres,* dans le *Joseph vendu par ses frères,* l'action principale est complètement subordonnée au cadre naturel, et si nous devons louer sans restriction la solidité des terrains, l'éclat et la profondeur des ciels, cela semble aussi nous autoriser à conclure que l'artiste n'avait en lui rien moins qu'une prédestination à la grande peinture.

La grande peinture fut cependant une de ses illusions, et celle à laquelle il tint le plus. Il se plaint

amèrement, dans sa lettre à M. Véron, de n'avoir pas été soutenu par l'Etat, encouragé, poussé dans sa « voie naturelle ». Il rappelle cette esquisse des *Cimbres*, les dessins du *Samson*, comme des tentatives restées incomprises. Il est difficile d'admettre la légitimité de ces plaintes. Decamps, en effet, nous l'avons déjà dit, n'eut jamais la production forcée par des inquiétudes de position ou d'existence ; il lui était, par conséquent, loisible d'essayer pour lui-même, pour la satisfaction de sa conscience, un de ces travaux importants, quoiqu'il ne lui eût pas été commandé par l'Etat (1) ; cette épreuve était désirable à tous les points de vue ; de quelque côté qu'on l'envisage, elle ne pouvait produire que des résultats heureux. C'était une occasion qu'il devait faire naître de démontrer ainsi la nouvelle aptitude de son talent ; de toutes parts l'on s'est montré pour Decamps assez sympathique pour qu'il ne soit pas permis de douter qu'en face d'une manifestation de ce genre, son désir eût été exaucé. Les hostilités partielles que nous ignorons et dont il gémit auraient cédé à l'évidence, et les obstacles qui furent opposés à son complet développement, en admettant qu'ils aient réellement existé, l'opinion publique aurait certainement suffi à les lever. Loin de là, nous le voyons, après les *Cimbres*, après le *Samson*, se démentir avec une légèreté qui n'accuse pas une foi bien vive en sa vocation ; il retourne à

(1) Il eut une commande de l'Administration et mourut sans l'avoir exécutée.

ses sujets familiers, sans s'être donné cette joie intérieure d'avoir raison à ses propres yeux contre ses contemporains, en exécutant une œuvre définitive qui aurait eu cet avantage — ou de le confirmer dans sa propre opinion de lui-même et de le fortifier par cela seul — ou de lui retirer une illusion décevante qui ne lui a valu qu'amertume et tristesse.

Si nous avons bien vu l'œuvre de Decamps, cette prétention à la grande peinture nous paraît encore moins fondée. Je ne veux rappeler qu'on lui a contesté la création originale des dessins composant l'histoire de *Samson* que pour affirmer la parfaite loyauté de Decamps : de simples réminiscences ont pu donner lieu à une interprétation défavorable ; mais qu'il ait vu ou non l'œuvre de Verdier, nous voulons croire qu'il n'a jamais agi qu'à la façon d'un homme d'honneur et réellement supérieur. Un plagiaire ne saurait copier sans l'amoindrir l'objet de son vol ; un véritable artiste ne peut qu'agrandir, transformer et faire véritablement siennes les choses qui sont tombées sous ses yeux. Je me bornerai, néanmoins, pour discuter l'ambition de Decamps, au témoignage tiré de ses meilleurs œuvres, dans le genre historique. Le *Moïse sauvé des eaux*, la *Pêche miraculeuse*, lui offraient, puisqu'il avait spontanément choisi ses motifs, d'excellents thèmes pour mettre en œuvre celles de ses qualités qu'il croyait méconnues. En étudiant ces deux tableaux, cherchons quel parti il en a su tirer. Le groupe principal dans

le *Moïse* est tout à fait perdu dans le paysage — très beau — qui là, toutefois, ne devait être qu'un cadre nécessairement sacrifié ; il en est à peu près de même dans la *Pêche miraculeuse*, quoique les intentions soient ici mieux marquées. Mais comment pourrions-nous partager les regrets de l'artiste en présence de cette merveilleuse esquisse où il a rendu avec un prestige incomparable tout ce qu'offre de poésie mélancolique le spectacle du soir éteignant peu à peu les lueurs embrasées du couchant? Les brouillards transparents qui s'élèvent du lac sacré ; sur ses bords, les montagnes se profilant dans des tons violets et doux, qui, se dégradant, vont se perdre dans un éloignement plein de mystère ; la silhouette plus accentuée des cavaliers et des personnages situés aux premiers plans, tout a été traduit par le peintre avec une émotion qui voile le talent tout d'abord, et qui fait de la *Pêche miraculeuse* une œuvre où se révèle sincèrement quelque grandeur d'effet. Mais ce tableau, qui nous représente une des plus belles scènes de la nature, n'est en aucune façon un tableau d'histoire. Où est le Christ? Que fait là ce cavalier qui intercepterait toute l'action, s'il y avait réellement une action ? Non, avec la meilleure volonté, on ne saurait voir dans cette partie de l'œuvre de Decamps autre chose que ce qui s'y trouve, c'est-à-dire la marque d'un excellent paysagiste et non celle d'un peintre d'histoire Ce n'est même pas au paysage, comme nous pourrons le voir, qu'il peut rapporter ses meilleures productions. Ses

premiers succès et les plus durables, il les doit assurément à la peinture de genre.

C'est dans le genre proprement dit que Decamps a donné le plus largement carrière à son talent net, ingénieux et prompt. Quoiqu'il n'ait jamais reculé devant la peinture des scènes les plus famillières de notre civilisation occidentale, quoiqu'il ait tiré parti de nos mœurs populaires avec une incontestable habileté, c'est néanmoins l'Orient qui a fourni les plus charmants motifs à sa fantaisie pleine de ressources. A son début, au Salon de 1827, il exposait déjà un *Sujet turc*, mais c'était là un pur caprice d'imagination ; dans ce petit Turc, vêtu d'une robe de cachemire, il ne faut voir que l'expression d'un désir secret, le pressentiment d'une réalité prochaine. Il n'avait pas encore visité les îles de l'Archipel grec ni les côtes de l'Asie Mineure, d'où il devait emporter une impression si profonde, que ce voyage d'un an suffit à lui fournir une variété inépuisable de sujets et de paysages venus avec sa palette de ces climats que personne avant lui n'avait osé affronter en simple touriste.

On ne goûta pas du tout d'abord la saveur piquante de ces scènes orientales, qui dérangeaient des habitudes prises et démentaient la tradition. On ne comprit pas immédiatement la véritable originalité de ces œuvres, qui étaient surtout originales en ce qu'elles n'avaient demandé l'originalité qu'à la seule exactitude des costumes et des types reproduits. Aussi, lorsqu'en 1831, à côté des *Chiens savants* et de *l'Opital*

des Galeus, Decamps exposa *la Patrouille turque*, le succès fut tout entier pour les deux premiers tableaux, et surtout pour le premier, dans lequel le public reconnaissait une scène familière ; la facture large, énergique, fougueuse des bassets à *l'Opital* le troublait dans sa quiétude habituelle ; quant à *la Patrouille turque,* qui le dépaysait, il ne vit dans ce superbe élan qu'une caricature peu digne de l'artiste. *La Patrouille turque*, *l'Opital des Galeus* ont des défectuosités qu'il serait facile de signaler, mais ces deux tableaux étaient bien supérieurs aux *Chiens savants*. Déjà il y avait une sérieuse recherche de la difficulté vaincue et des effets de clair sur clair singulièrement réussis.

La Halte d'une Caravane, en 1833, trouva le public déjà moins rebelle à l'admiration qu'il devait plus tard accorder à l'artiste dans une si large mesure, et qui se déclara franchement au Salon de 1834, où Decamps exposait *un Corps de garde sur la route de Smyrne*, *le Village turc* (tableau généralement plus connu sous la dénomination des *Anes d'Orient*) et *la Défaite des Cimbres*. C'étaient, en effet, des œuvres capitales et qui apportaient avec elles des éléments inconnus ou inusités jusqu'alors en peinture ; et, chose merveilleuse, les critiques de l'école classique, qui avaient fulminé contre les premières œuvres de Decamps, saluèrent ce jeune talent comme une révélation nouvelle et lui firent une place à part et distincte dans leurs jugements ; ils affectèrent de le séparer des romantiques, et, sans l'admettre complètement dans leur groupe,

séduits par son originalité, subissant le charme de cette palette audacieuse qui bravait toutes les difficultés, ils lui firent grâce et ne lui mesurèrent pas l'éloge. En cette circonstance, il fut vraiment traité en enfant gâté, car rien ne s'éloigne autant des procédés sévères de l'école classique que la *Défaite des Cimbres*. Evidemment le peintre n'avait pas conçu primitivement le projet d'exécuter une bataille dans ce paysage magnifique pris aux environs d'Hyères. L'œuvre est spontanée, et Decamps a tiré parti d'un effet qui se trouvait venu, sans qu'il en eût conscience, dans les hasards de l'ébauche. Il a achevé, complété cet effet ; il a ajouté quelques personnages aux premiers plans, donné une forme définitive à la rencontre heureuse de son pinceau ; mais il n'avait pas prémédité cette *Défaite*, qui joue un rôle si important dans son œuvre.

A partir du Salon de 1834, les expositions se succédèrent, apportant toutes à l'artiste de nouvelles victoires. *Le Porte-Etendard, le Bazar turc*, *la Cavalerie asiatique traversant un gué*, *un Café dans les environs de Smyrne*, le *Joseph vendu par ses frères*, *l'Ecole turque*, et *la Sortie de l'école turque,* toutes ces compositions, empruntées à des mœurs étrangères, sont surtout remarquables par l'admirable distribution de la lumière, la vivacité des allures dans les scènes d'enfants, le mouvement si juste et si bien d'ensemble des cavaliers et des chevaux, par le saisissant aspect qu'il a su donner à la vie orientale dans ses mollesses et dans sa férocité.

Parce que nous avons réuni dans une même énumération les morceaux les plus importants que Decamps peignit d'après ces souvenirs de voyage dans le Levant, il n'en résulte pas qu'il ait suivi cette veine sans interruption aussitôt qu'il l'eut ouverte. Il l'abandonna souvent, peignant et dessinant, sous prétexte d'histoire, des paysages empruntés au sol de France ou d'Italie, dans lesquels il plaçait tantôt une scène de *Don Quichotte*, tantôt un sujet épisodique des fables de La Fontaine. La plupart des fables qu'il *illustra* ainsi ont été reproduites par l'habile aquafortiste Marvy : *le Héron, la Grenouille et le Bœuf, l'Ane et les Voleurs*, ainsi que *le Meunier, son Fils et l'Ane* sont devenues populaires de cette façon. Il n'y faut voir que d'ingénieux prétextes à l'emploi de notes pittoresques prises par l'artiste dans ses voyages, et en particulier dans son voyage d'Italie. A quelques pas on confondrait ces paysages avec les sites italiens exposés franchement pour ce qu'ils veulent être et sans étiquette historique. Cependant, malgré ses efforts, Decamps n'avait pu oublier le soleil d'Orient, qui de ses flammes continua d'éclairer pour le peintre la nature plus calme, plus majestueuse de l'Italie. Toutes ces toiles ont un air de parenté frappant. La simplicité et la grandeur y font également défaut. L'auteur des *Cimbres*, qui amoncelait avec une si grande sûreté de main les rochers où il faisait s'entre-choquer des milliers d'hommes, hésita ; devant cette simplicité même des horizons classiques de la terre italienne, sa main

faiblit et il resta déconcerté. Le sentiment de sa faiblesse le poussa à la recherche du style et à l'imitation directe de N. Poussin, dont les *Lettres* l'avaient plongé dans une sorte de stupeur, comme l'aurait fait le spectacle d'une immensité inconnue, tout à coup révélée et inabordable. Mais cette inquiétude du style ne le conduisit qu'à des aberrations de parallélisme comme on en voit dans le *Diogène*, par exemple, où la symétrie est observée à un degré de puérilité incomparable.

L'Ivrogne et sa femme continue la série des fables de La Fontaine, illustrées par Decamps ; mais ici nous rentrons dans la peinture de ces intérieurs qu'il égaya si souvent de personnages bizarres et picaresques mis en scène avec une véritable verve satirique, mais pénible et triste. *Les Singes experts, le Singe peintre, le Singe au miroir* lui ont offert de merveilleuses occasions de prouver son habileté de détailliste. Souvent il revint à ses singes et toujours il en tira de curieux partis pris de ridicule. S'il méconnut l'expression du visage humain dans sa beauté, il semble qu'il ait voulu se venger de son impuissance partielle en élevant le singe à la dignité humaine comme pour railler l'humanité et la montrer sous ses côtés grotesques, mesquins et misérables. Dans *les Singes musiciens*, deux compositions qu'il intitula primitivement, si je ne me trompe, *l'Accord parfait* et *le Désaccord*, dans *les Singes charcutiers, les Singes boulangers,* on ne trouve nulle trace de la bonhomie sérieuse qui carac-

térise les singes de Chardin. Decamps nous montre sous toutes ses faces l'abrutissement du métier manuel, ou l'abaissement d'une intelligence obtuse s'épuisant et s'épanouissant tour à tour dans la recherche idiote d'une manifestation intellectuelle hors de sa portée. En cela, il a dépassé son but, qui était le comique. Le comique ou le ridicule est une des formes esthétiques, et comme tel il doit, pour se maintenir dans sa loi, rester indépendant de toute forme étrangère ; le sentiment esthétique n'existe que par et pour lui-même, et il est tout à fait distinct de la colère ou de la pitié. Toutes les fois, donc, qu'une œuvre, à l'intention purement comique, fait naître une impression différente ou même simultanément deux impressions, l'une comique, l'autre de pitié, on peut dire que l'artiste n'a pas réussi par des moyens de bon aloi. Mais l'intention du peintre écartée, si l'on ne s'arrête qu'à l'exécution, il faut reconnaître une vivacité, une rapidité de main, une entente à mettre en saillie les objets les plus insignifiants par un accent, une touche de lumière spirituellement posée, qui font de Decamps notre premier peintre de genre.

La peinture de genre, en effet, a été complètement renouvelée par sa fantaisie. Née en Flandre, elle se bornait à reproduire dans leur naïveté patriarcale les mœurs intimes d'un peuple essentiellement attaché aux joies du foyer ; elle exposait avec amour les détails les plus humbles de la maison de famille ; elle conservait scrupuleusement la place habituelle et les

marques d'usage les plus familières de chaque meuble : du pupitre autour duquel se réunissaient quelques amateurs interprétant pour leur satisfaction unique et sincère l'œuvre des maîtres, de l'instrument où couraient les doigts ailés de la jeune fille tirant des flancs étroits du clavecin un léger accompagnement, un murmure aux sons maigres et argentins ; le demi-jour, plein de calme inspirateur, était soigneusement observé ; à peine un timide et pâle rayon posait-il sa blanche traînée sur le parquet pour indiquer la sérénité de la nature concordant au dehors avec la sérénité intérieure de ces âmes simples ; rien n'était disposé pour l'effet. Decamps arriva, et, de son impétuosité, troubla cette paix : il ouvrit les portes, tira les rideaux, fit entrer le soleil à pleines fenêtres, disposa les bahuts, les chevalets, les instruments, sous un certain angle favorable aux oppositions pittoresques d'ombres et de lumière, il prépara tout pour l'œil du passant indiscret et curieux ; mais cet éclat, ce bruit, ce bouleversement chassèrent les humbles bonnes gens, amis du silence et de la discrétion ; avec eux le charme, la grâce des cœurs tendrement unis disparurent et laissèrent la place à la fantaisie tapageuse et effrontée.

A cette révolution, les procédés pittoresques ont gagné sans doute en richesse et en variété, je veux le croire ; mais, au fond, je crois aussi que nous y avons tous beaucoup perdu. A la peinture de genre, comme l'entendirent les Hollandais, Terburg, Metsu,

Miéris, G. Schalken, Slingelandt, peinture pleine de tendresse, de grâce touchante et de talent, il m'est impossible de préférer les tours de force prodigieux de cet art qui, selon les lois étymologiques de son nom (φαντασία, vision intérieure, individuelle et capricieuse des formes extérieures), se borne à *montrer* les objets, et qui ne les montre que sous leur aspect exceptionnel ; au sentiment interprété par de tels hommes, il m'est impossible de préférer la singularité.

IV

LES CONTEMPORAINS DE DECAMPS. — CONCLUSION

Le goût français. — Les folies de la surenchère. — La critique et Decamps. — Decamps et le public. — Decamps et ses successeurs. — Son action sur l'école française : Marilhat, Eugène Fromentin. — Diverses interprétations de l'Orient. — Erreur de Decamps. — Le tableau à effet. — Decamps n'a pas de maître. — Sa place est non loin de Chardin et de Watteau.

Nous sommes habitués en France à nous considérer comme les arbitres infaillibles du goût. Si par le goût nous devons entendre une certaine science instinctive et vraiment nationale de l'accord et du contraste habile dans les choses naturelles ou purement matérielles qu'il est permis à l'homme d'opposer ou d'assembler, certainement nous possédons le goût à un degré très remarquable. Mais cette science, toute d'instinct, je le répète, est de celles qui ne s'apprennent pas, qui n'ont pas de lois déterminées.

Aussi n'est-il pas étonnant que ce goût se trouve souvent en défaut, qu'il balbutie, qu'il se trompe même assez grossièrement, lorsqu'il veut s'appliquer à un art, comme la peinture, dont les lois très précises, au contraire, n'ont de jeu que dans une mesure fort restreinte. En peinture, et cela tient à l'essence même de notre caractère, plus large, plus superficiel que profond, nous admirons sur la foi d'autrui, par orgueil, par respect humain, les œuvres des grands maîtres, mais nous n'aimons réellement que les œuvres claires et facilement interprétables. Notre légèreté, notre éloignement de l'étude nous détournent de ce qui est grandement conçu, grandement rendu, de tout ce qui est grand, en général, et fortement pensé, de tout ce qui exigerait un effort soutenu, une tension réfléchie de toutes les facultés pour nous devenir intelligible. Nous passons, avec de pieux égards, devant les conceptions élevées comme un athée qui se respecte devant le tabernacle dans une église ; mais, cela fait, nous nous hâtons de courir à l'objet marqué de nos préférences, à la composition limpide, agréable et lançant le trait, fût-elle même banale et mesquine. A la grandeur, nous préférons l'esprit.

C'est ce qui explique — et à plus forte raison, puisqu'il n'avait aucune banalité — l'engouement de la France pour le talent de Decamps. Cet engouement grandit vite, s'éleva jusqu'à la passion, et quelle passion est exempte de folies ? Celle-ci se traduisit par ce qu'un homme de goût — faisant allusion au prix

excessif, selon lui, qu'atteignent les moindres productions de Decamps dans les ventes, — a nommé « les folies de la surenchère. » J'avoue que je ne partage pas le léger sentiment de blâme qui se cache sous cette expression, et je crois avec les anciens que les productions de la pensée, que ce qui est création pure, ne peut être tarifé et ne saurait avoir de valeur vénale ; je n'admets pas que ce qui est fait avec ce qu'il y a de plus immatériel dans l'homme puisse être estimé matériellement trop haut. La Grèce payait 500,000 francs un tableau d'Appelles, au poids de l'or une statue de Phidias ; la générosité ou la folie des Grecs dépassait donc de beaucoup la folie ou la générosité moderne, qui me paraît bien mesquine à côté de la leur. Si l'on m'opposait que les anciens payaient ainsi des chefs-d'œuvre, il serait facile de répondre qu'ils payaient avant tout leurs jouissances intellectuelles et que nous ne faisons pas autre chose. On a passionnément aimé Decamps, sa facture originale, ses procédés infiniment variés, trop souvent anormaux, et c'en est assez pour légitimer toutes les « folies de la surenchère. »

La critique elle-même se fit la complice de l'artiste. Le public était habitué à la peinture lisse, propre des élèves de David. Il avait bien été quelque peu dérouté par Géricault et par Eugène Delacroix, mais lorsqu'il ne fuyait pas avec horreur devant *le Naufrage de la Méduse* ou *la Barque de Dante*, il se bornait à leur accorder une approbation silencieuse pleine de

réserves. Tout à coup un peintre se présente dont la tournure originale le surprend. Essentiellement routinier, il hésite à lui donner ses lettres de naturalisation ; mais la critique arrive pleine de conviction, intarissable en éloges, elle commente les œuvres de cet artiste, sur tous les modes applaudit aux découvertes du procédé, elle initie le public, plein de bienveillance, à tous les termes d'atelier, lui explique ce que c'est que les sauces, les empâtements, les tons de bitume, la patine artificielle, et, par un renversement subit, Decamps est adopté comme par enchantement, non plus à raison de ses qualités réelles, mais pour ses qualités factices et déplorables, toutes de métier et de patience, nullement de science.

Nous pouvons nous rendre cette justice que, si nous sommes longtemps à admettre une innovation, quelle qu'elle soit, rien n'égale non plus, lorsqu'une fois nous l'avons admise, notre obstination à la défendre et à la garder, alors même que nous la comprenons à contre-sens. Decamps n'était entré dans cette voie fâcheuse que pour suppléer aux lacunes profondes de son éducation. Encouragé par la critique et, pour ainsi dire, contraint par le public, il ne tenta que fort tard d'en sortir, et ce fut en vain. Pour s'en convaincre, il suffit de voir la plupart des tableaux qu'il fit à l'époque de sa plus grande ferveur pour M. Ingres : les ciels et les premiers plans sont peints dans ce procédé systématique qui leur donne l'épaisseur et la dureté de l'agate. Il était resté frappé dans sa jeunesse

du mot de Napoléon au peintre David. Au Salon de 1814, l'empereur demandait à l'auteur des *Sabines* quelle était la durée d'un tableau.— « Sire, à peu près cinq cents ans », répondit le peintre.— « Triste immortalité », murmura l'empereur en passant outre. C'était donc autant pour assurer une plus longue durée à ses tableaux que par défaut de véritable science que Decamps avait adopté et poursuivait ce périlleux système de peinture. D'ailleurs, je l'ai dit, il y était, pour ainsi dire, condamné par la faveur publique, qui, sans cela, eût repoussé les œuvres les meilleures de son peintre habituel, et, lui-même, l'eût méconnu.

Comme on pouvait s'y attendre, les secrets de sa facture une fois trouvés — car il n'eut jamais d'élèves — Decamps eut de nombreux imitateurs qui exagérèrent encore les exagérations en trompe-l'œil de sa manière. Il avait si bien le sentiment de l'insuffisance de sa pratique aventureuse, que dans ses dernières années, lorsqu'il faisait partie du jury des expositions, il se montrait impitoyable pour les jeunes gens qui, désertant l'école, marchaient le plus témérairement dans sa voie. Heureusement, ce n'est pas à cette protestation que se borna l'action de Decamps sur l'école moderne. Sa véritable gloire, c'est d'avoir forcé la porte d'un monde inconnu et jusque-là travesti d'une façon ridicule, c'est d'avoir découvert l'Orient. De lui procède immédiatement Marilhat, son contemporain. Les trois tableaux de Marilhat que possède

M. le marquis Maison (1), *les Syriens en voyage*, *une Rue au Caire*, *l'Embarcadère du port de Rosette*, sont des morceaux accomplis où la science, la sobriété, la sincère observation annoncent un talent sûr de lui-même, arrivé à sa pleine maturité, et qui eût doté l'art français d'œuvres exquises, et je dirai plus, relativement au genre, parfaitement belles. Decamps n'a sur Marilhat que la supériorité de la découverte, et il en avait conscience lorsque, devant le premier tableau de ce peintre regretté, il disait familièrement à un artiste de ses amis : « Si nous n'y prenons garde, en voilà un qui sera plus fort que nous tous, et il me donnera du fil à retordre. » Une mort prématurée enleva à l'auteur de la *Patrouille turque* ce rival redoutable, et qui déjà lui était supérieur. Mais le pinceau de Marilhat a été relevé, et M. Eugène Fromentin le tient aujourd'hui d'une main digne, après l'avoir doté de sa propre originalité

Lorsqu'on étudie, en les comparant entre elles, les diverses manières dont l'Orient a été rendu par ses trois plus grands interprètes, on est immédiatement frappé de la différence profonde qui existe entre l'Orient de Decamps, et l'Orient de Marilhat et de M. Fromentin. Autant le premier est violent, heurté,

(1) Je dois adresser ici mes remerciments à quelques amateurs éclairés, admirateurs et amis de Decamps. Grâce à l'obligeance de M. le marquis Maison, de MM. Fau et Royer, j'ai pu voir un certain nombre de tableaux, et compléter ainsi la connaissance que j'avais de son œuvre. (Première édition).

contrasté, autant les lumières y sont éclatantes, les ombres épaisses et profondes, autant le second est harmonieux et doux, malgré l'évidence d'une chaleur torride sous un soleil aveuglant. L'accord de M. Fromentin et de Marilhat avec la plupart des autres peintres orientalistes modernes, semble infirmer l'exactitude des tableaux orientaux de Decamps. Celui-ci, pendant son court séjour dans le Levant, fut particulièrement frappé du luxe pittoresque des vêtements et des attitudes inconnues que prenait le corps humain sous l'action de mœurs et de coutumes toutes différentes des nôtres ; son instinct d'artiste lui révéla le charme de la flore indigène et de l'architecture musulmane, mais, répugnant à l'étude consciencieuse et lente, à la hâte il exploita sa précieuse trouvaille, et il fit se mouvoir son peuple de Zeibecks, de Smyrniotes et de Grecs dans un monde éclairé puissamment, mais d'une lumière factice. Il ne visa qu'à l'*effet*, et il l'obtint d'autant plus facilement, dans le principe, qu'on était moins familier avec l'étrangeté apparente des éléments esthétiques qu'il importait dans l'art ; la silhouette grêle des minarets, les coupoles des mosquées, la charpente bizarre des dromadaires surprirent le public, et, sans discussion, lui firent accepter comme vrais tous les effets qu'il plut au peintre d'introduire dans ses tableaux. Au premier abord, d'ailleurs, il paraît tout naturel que la plus forte lumière donne l'ombre la plus épaisse, et c'est de semblables oppositions que Decamps tirait le plus habi-

lement parti. Je ne voudrais pas introduire dans la critique d'art une discussion de physique, même le plus simplement du monde expérimentale ; mais je crois qu'il suffit de la plus légère observation pour constater, au contraire, que l'ombre augmente en raison de la petitesse et du peu d'éclat du foyer lumineux. Decamps l'a dit, il l'a même écrit : pour lui, « un tableau à *effet* » était « un tableau fait » ; de là toutes ces œuvres où, pour obtenir l'effet, il a sacrifié la réalité en méconnaissant les lois de la réfraction et de la réverbération si soigneusement observées par Marilhat dans les *Syriens en voyage,* et par M. Fromentin dans une *Rue d'El-Aghouat à l'heure de midi,* qui figurait au Salon de 1859.

Malgré les écarts de sa fantaisie, Decamps n'en reste pas moins, à son honneur, le véritable initiateur de tout un genre dans l'art contemporain, et n'eût-il été que le précurseur de la jeune école orientaliste, il faudrait lui savoir un gré infini de cette intuition merveilleuse qui lui a fait découvrir un filon nouveau et riche. D'ailleurs, on lui doit encore en grande partie, ainsi qu'à M. Paul Huet, les origines du paysage moderne, et, certes, il ne viendra jamais à la pensée de MM. Diaz, Cabat et Théodore Rousseau — celui-ci est devenu un maître — de renier l'influence première de Decamps sur leurs œuvres.

Nous venons de voir le rôle de Decamps vis-à-vis de la jeune école ; si nous remontons dans le passé, nous ne lui trouvons pas d'inspirateur immédiat ; il

n'a pas de prédécesseurs, et, par conséquent, il n'a pas de maître. Son talent, il ne le doit qu'à lui-même, et c'est un mérite précieux qu'une telle originalité ; il ne faudrait donc pas que notre critique un peu sévère allât jusqu'à dédaigner l'homme qui a pu, dans le domaine d'un art tant exploité, se frayer des sentiers inconnus, et provoquer dans notre école un mouvement assez important pour avoir déjà produit des résultats dignes d'attention. La postérité réserve donc à Decamps une place distincte non loin de Watteau et de Chardin, talents comme le sien, *suî generis*, et entièrement personnels (1) ; toutefois, elle ne le placera jamais au niveau de ces peintres dont l'un a fait une belle œuvre dans le *Gilles*, et l'autre un chef-d'œuvre dans le *Portrait de Mme Lenoir*. Ils ont tous les trois un trait commun, cependant : ils reflètent exactement

(1) Je laisse ce rapprochement subsister ici dans la forme où il a été exprimé la première fois ; si je ne la modifie pas, c'est par respect pour le public de la première édition. Cependant, je dois dire que l'expression trahit un peu ma pensée en exagérant mon opinion sur la valeur de Decamps. Il est aussi personnel que l'eussent été, au XVIIIe siècle, Watteau et Chardin ; mais Watteau et surtout Chardin lui sont infiniment supérieurs. L'occasion me sera peut être offerte de m'expliquer plus à fond sur ces deux grands artistes. Jusque-là, je devais marquer au moins ici cette atténuation capitale.

Me faut-il ajouter aussi que tous les peintres, alors vivants, dont le nom est rapproché en ce chapitre de celui de Decamps : Paul Huet, Diaz, Cabat, Théodore Rousseau, Eugène Fromentin, sont à leur tour entrés dans le repos éternel ? (Note de la troisième édition).

l'esprit de leur époque. Watteau a l'élégance insoucieuse et décolletée de la Régence ; Chardin offre, dans le portrait que je viens de nommer, le premier type moderne de la bourgeoisie distinguée, dont le règne commence en effet dans le dernier tiers du XVIIIe siècle ; Decamps résume les incertitudes, l'amour de l'aventure, le culte de l'à-peu-près, l'esprit d'expédients du temps de Louis-Philippe.

Il eut de véritables qualités qu'une sérieuse éducation pratique, que la culture intérieure auraient certainement assez étendues pour faire un grand artiste de celui qui les eût possédées. Ses dons naturels et ceux qu'il avait acquis — l'originalité, la sûreté du coup d'œil, la décision — n'ont pas été, il s'en faut de beaucoup, complètement perdus ; mais ils ne se sont manifestés que dans un mode inférieur. Le sérieux, la gravité de la tête humaine l'épouvantaient, il ne s'en tira qu'en la faisant grimacer. Les peintures plus grandes que nature lui étaient inintelligibles, et les œuvres des maîtres, quoi qu'il ait fait, lui restèrent toujours fermées. Il fut un transcripteur plus habile que scrupuleux des beautés purement extérieures de la nature, mais il ne pénétra jamais l'âme des choses ; il représente merveilleusement la fantaisie pittoresque; la fantaisie, un art éblouissant mais vide ; le pittoresque, un art ingénieux mais nul, humainement. S'il m'était permis d'emprunter des termes de comparaison à un art qui n'a rien de plastique comme la littérature, je dirais que Decamps est un brillant prosa-

teur, qui manie plus habilement les mots que la phrase et la phrase que la pensée. En résumé : Decamps est un peintre de talent qu'il appartiendrait à l'école française moins qu'à toute autre de renier ; mais dans cette histoire générale de l'art, qui sera l'œuvre de l'avenir, il ne lui sera fait, je pense, qu'une bien petite place, parce qu'il manque essentiellement de grandeur et de sincérité.

Il y a de plus, dans l'œuvre de Decamps, une dureté morale que nous avons déjà signalée et qui est surtout remarquable dans *le Boucher turc* et *le Supplice des crochets*. Je n'aime pas outre mesure les compositions d'Ary Scheffer, mais, sans désirer qu'un artiste s'abandonne aux sentimentalités intempestives de ce peintre, je crois que l'on est en droit de lui demander plus d'âme que n'en a montré Decamps ; je crois que la peinture est un art humain qui exige une certaine faculté d'émotion chez celui qui le pratique, et je suis convaincu que Decamps, s'il eût peint de grands tableaux d'histoire, n'aurait jamais rien fait de semblable au *Massacre de Scio,* par exemple — un massacre cependant — où Eugène Delacroix a su mettre tant de pitié. Si cette absence de compassion ne porte pas d'une manière appréciable sur la valeur pittoresque de son talent, elle en diminue peut-être assez la valeur morale pour modifier le jugement définitif que la postérité portera sur son œuvre. Mais elle lui tiendra compte de l'inquiétude perpétuelle de son esprit, toujours agité, en quête de progrès, continuel-

lement inassouvi, se relevant de ses défaillances les plus profondes et de ses chutes, plus courageux qu'il ne l'avait jamais été. Elle admirera la volonté de cet homme qui, reconnaissant ses erreurs, renonça aux applaudissements qu'elles lui valaient pour demander obstinément à un corps de doctrines établi, considéré comme le ferme appui de la tradition, la force, la sécurité qui lui manquaient. Elle pourra reconnaître la vanité de sa tentative, l'attribuer à ce qu'au lieu d'approprier la tradition classique à son talent, il sacrifia son talent à la tradition classique; mais, dans cette lutte qui n'a pas cessé un seul jour, elle sera forcée de reconnaître aussi une âme singulièrement consciencieuse et possédée du besoin de perfection; elle devra donc, comme nous le faisons nous-même, respecter sa mémoire pour cet acte constant d'héroïsme intérieur.

V

UN CHOIX D'ŒUVRES DE DECAMPS. — CONCLUSION

C'est une fête assez rare que de revoir des Decamps en nombre. Les amateurs qui en possèdent peu ou beaucoup les gardent précieusement. Aussi est-ce par suite du décès de M. E. G. que l'on put voir, il y a quelque quinze ans, vingt tableaux du maître passer aux enchères.

Decamps ! — Ce nom éclata comme un rayon de soleil dans le demi jour un peu blafard de notre jeune école. Quand on le prononce, il semble qu'on ouvre une fenêtre toute grande sur un passé plein de lumière. De ce passé, déjà bien loin de nous, quoique très voisin encore à ne consulter que les dates, de ce passé l'air et la vie nous reviennent avec le soleil. L'esprit et la verve, magistralement contenue, savamment dirigée, l'habileté grandie à la hauteur de la science, l'intelligence des grands effets de la nature, les larges conceptions d'ensemble, et en même temps la recherche patiente et triomphante du détail, le calcul minu-

tieux de la composition en ses moindres parties, la parfaite connaissance du rôle que le détail, que l'accessoire même doit jouer dans un tableau, dans une œuvre d'art réfléchie : toutes ces nuances — entre bien d'autres — s'imposent à notre souvenir avec le nom de Decamps ; elles s'éveillent dans notre mémoire comme autant de qualités propres à ce talent si actif, l'un des plus originaux, assurément, de notre XIX[e] siècle.

M. Gaillard, qui était vraiment un homme de grand goût, possédait des tableaux de Théodore Rousseau, de Roqueplan, de Marilhat, de Troyon, un ancien Ziem ; on voit donc qu'il savait frapper aux bonnes portes. Mais le noyau de la galerie, ce qui en faisait à divers points de vue l'attrait et la curiosité, c'était sa collection de vingt Decamps.

Nous avons saisi avec empressement une si exceptionnelle occasion d'étudier un tel ensemble d'œuvres.

Voici tout d'abord le Decamps type, le Decamps soleil, le Decamps muraille, je dirais presque le Decamps légendaire, *Rue d'un village italien.* La rue étroite, tortueuse, s'élève vers la montagne par de larges degrés de pierre usés sous le dur talon des paysans. Elle est, à droite et à gauche, bordée de constructions pittoresques, soutenues ici par un pilier fruste, là par des escaliers trapus. La lumière y est aveuglante, elle descend d'un ciel bleu, dur, implacable ; elle s'écrase en larges plaques sur les murs blanchis à la chaux, s'accroche par des éclairs aux angles, aux

aspérités de cette architecture primitive, glisse et s'enfonce dans l'ombre tiède et transparente des retraites bizarres, des cavités imprévues distribuées çà et là à l'aventure. De jeunes enfants font la sieste, dans la demi-teinte des premiers plans, côte à côte avec quelques animaux domestiques, des porcs d'un noir luisant, languissamment aplatis sur les dalles brûlantes. Tout ce qui a vie fuit en ce moment les terribles ardeurs de ce midi torride ; seule une femme se détache en plein soleil, immobile sous ses lourds vêtements ; son visage bruni, hâlé, brûlé, apparaît, sous sa coiffure blanche, insensible et dur comme un bronze florentin.

Decamps, toujours si maître de lui, avait de singulières affectations d'enfantillage ; il est rare qu'en chacune de ses toiles ne se montre, comme une contradiction ironique à sa réputation d'homme habile, un détail ou un personnage d'une naïveté cherchée sans doute et calculée. En quelque coin d'un ensemble prodigieusement habile et travaillé jusqu'à la perfection, il placera un épisode, une figure « *bonhomme.* » Je veux y voir une surprise qu'il réserve à l'acquéreur, un motif qu'on ne découvre point tout d'abord, qui ne se rèvèle qu'à la longue, qui attache, retient, et auquel on revient. Ce contraste de dextérité sans précédent et de naïveté jouée est des plus curieux. Dans la *Rue d'un village italien*, on remarquera cette petite scène singulièrement composée : à l'angle de la dernière maison à droite on aperçoit le bas de la jupe et le talon d'une femme qui vient

de disparaître dans une ruelle transversale ; à l'angle de la dernière maison de gauche, on voit poindre une tête d'âne tendue et tirant sur son licol. Cette disposition enfantine est là comme un sourire railleur de l'artiste. Decamps s'amusait à ces innocentes plaisanteries. Tout cela d'ailleurs est noyé dans l'ombre des masures, et n'empiète d'aucune façon sur le parti général adopté pour la distribution du clair obscur ; il fait ses malices en sourdine.

Les détails vraiment nécessaires à l'harmonie de sa toile, toujours conçue d'ensemble, il ne les escamote pas, tant s'en faut. Telle est, dans ce tableau, la draperie rouge et blanche jetée dans le haut de la composition, en pleine lumière, à peine séparée du ciel violemment bleu, par quelques transitions savantes, des tuiles rousses, des feuillages d'un vert intense ; et cela suffit pour relever d'un éclat de couleurs joyeuses l'aspect général lourd et morne de cette rue incendiée de soleil. Ce beau tableau est daté de 1838.

Le pittoresque du *Village italien* ressort de la silhouette fantasque de ses maisons. L'artiste n'avait pas besoin de trouver sur place cet heureux désordre de lignes pour faire un tableau piquant. Voyez en effet une *Rue de village aux environs de Paris.* Il y a mis le même soleil, la même lumière écrasante dans le même plein midi. D'un côté un long mur, dans la demi-teinte, fuyant en perspective droite ; au pied du mur, une mare d'eau croupissante ; de l'autre côté,

un chemin sans ombre bordant des maisons vivement éclairées. Toutes les lignes s'enfoncent dans la même direction vers l'horizon poudroyant et vibrant de chaleur. Il fallait rompre cette monotonie de lignes ; l'artiste y a réussi en jetant toute raide, en travers du chemin, l'ombre portée d'une figure de femme qui marche ayant un paquet d'herbes sur la tête. Cette solution ingénieuse devait être trouvée par le peintre qui, entre tous, a le mieux joué avec les effets de lumière. En ce sens, nulle difficulté ne l'arrête, il traduit avec une égale certitude toutes les heures de la journée. Comment ne pas reconnaître le matin à ces clartés fraîches et nacrées qui illuminent dans le cadre noir où elle est encastrée la *Plage des environs de Dieppe*. Une barque de pêche est échouée à marée basse ; les femmes de la côte, dans l'eau jusqu'à mi-jambes, déchargent le poisson, en emplissent de longues mannes et retournent au rivage par longues files. Détail à noter : l'une de ces femmes est enceinte, elle accomplit cependant la rude besogne ; mais l'observation toujours exacte de l'artiste se révèle ici une fois de plus : il a eu soin de ne pas placer cette figure à l'extrémité de la file de porteuses ; pour rendre son travail moins pénible, ses compagnes l'ont mise auprès de deux d'entre elles, alertes et robustes, de manière à la soulager du plus lourd de son fardeau.

Chez Decamps, rien n'est sacrifié au hasard, il ne fait que ce qu'il veut, et tout ce qu'il fait est inten-

tionnel, calculé, réfléchi, voulu ; c'est un des caractères de la puissance réservée aux maîtres.

Ainsi voilà un tout petit paysage ovale, grand comme la main ; ce n'est rien, mais l'idée du peintre y est admirablement traduite. Deux petits cavaliers y chevauchent à travers monts, sous le ciel clair, dans l'atmosphère blonde des automnes d'Italie. Ils avancent côte à côte, devisant d'amours et de guerres ; et la route se déroule, sous le pas cadencé des chevaux, toujours nouvelle en ses pittoresques détours, mais infinie et comme n'arrivant jamais. Il semble qu'on la suive de colline en colline, disparaissant ici, se montrant de nouveau un peu plus loin ; on calcule, on se dit : « Ils seront là à telle heure, » et on met le doigt sur le panneau. C'est le rêve des promenades cavalières dans la nature.

Par contraste, voici nos automnes de France : une *Sablonnière* dans la forêt de Fontainebleau ; — puis nos hivers : un *Relai de chasse* dans la forêt dépouillée, le *Chasseur au marais*. Toujours la lumière dit la saison et l'heure du jour dans l'œuvre de Decamps. On y trouve une perpétuelle confirmation de ce qu'il écrivait sur lui-même, en 1854, à l'auteur des *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, M. le docteur Véron. Il avait connu tout enfant la vie des champs.

Le peintre, en effet, devait retrouver plus tard en ses souvenirs d'enfance, restés si vivants, l'amour du détail agreste qui complète le caractère du paysage : tantôt un vol d'oiseau de passage, tantôt la lourde char-

rette et son essieu qui geint, une autre fois la vieille paysanne pliant sous sa charge de bois mort, ou bien, à la tombée du jour, entre chien et loup, le vieux garde traversant la forêt d'un pas rapide, le carnier plein, le fusil sous le bras, sifflant ses bassets ; ici, des laveuses ; là, un coup de feu : tous ces menus accidents qui accompagnent la méditation aux champs et fixent à jamais dans le souvenir du rêveur une impression de nature.

Un tableau de *Laveuses*, de la collection E. G., est merveilleux par la fermeté et l'intensité du ton, par la chaude et puissante harmonie de l'ensemble. Il a la densité de l'agathe, il en a aussi l'inaltérabilité. Composition, dessin, couleur, le tout ne fait qu'un et semble incrusté là de toute éternité et pour l'éternité. On ne peut concevoir le moindre changement à cet ensemble énormément travaillé et d'où toute apparence de travail a disparu pour ne laisser voir que le résultat final : une œuvre d'art exquise et précieuse comme un joyau. Et pourtant je vois dans cette collection une autre toile à peu près de la même dimension, dont le motif appartient à notre paysage français et bien supérieure au tableau des *Laveuses*. Non seulement toute trace de travail en est absente, mais on ne songe même plus, en voyant ce chef-d'œuvre, qu'on est en face d'une œuvre d'art. C'est l'émotion de la nature qui s'impose à nous directement. L'interprète, l'artiste n'existe plus, il n'est plus auprès de nous détaillant à plaisir les beautés du site. Cepen-

dant, qu'est-il, ce site, par lui-même ? Peu de chose : une barque, un bout de mer, quelques pierres symétriquement amoncelées. Il ne vaut donc et n'est si grand que par l'interprétation d'un homme supérieur qui a su (il n'a pas toujours eu ce courage) pour cette fois se dissimuler.

Cette peinture incomparable représente *les Catalans*, près de Marseille. Ce n'est assurément pas celle que devaient se disputer le plus vivement les amateurs ; le talent du maître apparaît plus complet en bien d'autres toiles de la même collection, dans le *Village italien*, par exemple, et dans d'autres ouvrages dont nous parlerons tout à l'heure ; néanmoins, le tableau des *Catalans* est à nos yeux le tableau par excellence entre ces vingt Decamps.

Est-ce un effet merveilleux de l'alchimie des années ? Cela tient-il aux soins dont ce tableau a été l'objet de la part de ses possesseurs ? Est-il sorti ainsi de l'atelier du peintre ? Je ne sais. Mais, tel qu'il est, je n'en vois aucun dans l'œuvre de Decamps qui ne souffre de lui être comparé.

Au fond, la Méditerranée, limpide, azurée et, à l'horizon, dans les vapeurs qui se dégagent de l'immense nappe d'eau, quelques voiles de haut-bord. Au-dessus, le ciel clair et chaud, le ciel du Midi, portant ses bancs de légères nuées, ses flocons d'un blanc laiteux, roulés en spirales et pressés étroitement. Sur ce décor majestueux se découpe la silhouette d'une vaste construction régulière, assez semblable à un entrepôt de douane,

avec ses larges arcades et ses hauts pilastres symétriquement alternés. Plus près, de grands canots échoués sur la plage et des pêcheurs assis dans le sable, raccommodant leurs filets.

Ce qui échappe à toute description, c'est l'effet de cette petite toile (24 centimètres de hauteur sur 40 de longueur). Je l'ai vue deux fois à quelques jours d'intervalle : la première, elle était en place ; lorsque je l'ai revue ensuite et que je l'ai tenue si petite entre mes mains, je ne pouvais croire que ce fût la même, tant elle m'avait laissé un souvenir de grandeur exceptionnelle. La grandeur de l'effet, par une singulière transposition d'optique intellectuelle, était restée dans ma mémoire étroitement liée à l'idée de grandeur-dimension. Jamais Decamps — et c'est à cela qu'il excelle pourtant — n'est allé plus loin comme unité d'aspect : ciel, mer, fabriques, terrains, personnages ; il est impossible d'y rien déplacer ; tout s'y tient rigoureusement, y baigne dans la même atmosphère dorée, emplie de lumière, d'air, de brises marines, des souffles attiédis venant des déserts africains. L'œuvre n'est pas datée.

Nous venons de parcourir des paysages français, des sites italiens, dans la collection E. G. Est-ce qu'il n'y aurait pas de vues d'Orient ? Que le lecteur se rassure. Une galerie de *Decamps* sans motifs orientaux serait découronnée et celle-ci est fort complète. M. E. G. possédait en effet deux tableaux bien célèbres : le *Paysage oriental* et l'*Eléphant et Tigre*, si parfaitement lithographiés, le premier par J. Laurens, sous

le titre de *Souvenir d'Asie Mineure ;* le second, par Eugène Leroux, sous le titre de *Désert indien*, dans la belle suite des maîtres anciens, modernes et contemporains, réunie et publiée par M. Bertauts, l'habile imprimeur-lithographe. Il faudrait étudier très en détail cette remarquable réunion de lithographies où toute l'école moderne, de 1830 à 1850, a laissé l'image fidèle de ses meilleures productions. La vogue éphémère de la photographie a pu un moment rejeter dans le demi-jour cette rare collection de plus de deux cents lithographies, dont bon nombre sont des œuvres d'art achevées. Cet injuste oubli ne peut durer et l'on recherchera un jour ces précieux témoignages, dont quelques-uns assurément portent la griffe de Delacroix, de Théodore Rousseau, de Decamps, et qui tous ont été exécutés sous leurs yeux, sous leur direction. Revenons aux peintures.

Le *Paysage oriental* est un des triomphes de Decamps, au point de vue de la composition. Decamps a traversé une époque de sa vie où les ouvrages de Nicolas Poussin l'empêchaient de dormir. Ici, il a pleinement atteint le but de son ambition. Il a retrouvé une majesté de lignes digne de Poussin, sans rien perdre de son originalité propre, tout en restant Decamps. La convention nécessaire à la pondération des masses s'oublie entièrement devant la fierté pittoresque du site. En cherchant bien, on retrouve tout le calcul, toutes les combinaisons réfléchies de ce jeu de patience qui constitue le paysage dit de style. Mais là est le

triomphe, cette œuvre si profondément méditée a l'allure, la vie et l'éclat d'une œuvre de premier jet. C'est un tableau d'artiste, de peintre, non une peinture de « philosophe ; » en pareille matière, l'honneur est grand pour Decamps, à mon avis.

Du milieu de la plaine, un aqueduc en ruines avance par larges assises jusqu'aux premiers plans. Il est coupé brusquement, verticalement, au bord d'un bassin de pierres. L'énorme muraille se dresse à pic au centre du tableau concentrant et réfléchissant la lumière. Au-dessus, quelques soldats fièrement campés (l'un d'eux tout droit dans le ciel éblouissant) interpellent des femmes qui viennent avec des attitudes de statue antique puiser de l'eau à la fontaine. Tel est le motif principal. Mais quelle richesse d'imagination dans le détail ! Partout la vie continue indifférente et se poursuit autour de l'épisode. Les chèvres perdues dans les broussailles escaladent les durs rochers, broutent de leur lèvre dédaigneuse les lentisques parfumés ; à l'ombre des pins parasols, si grêles, si élégants sous leur dôme de feuillage, s'abrite une petite maison avec le mouvement de ses habitants ; plus loin, dans le sentier, passe un cavalier vêtu de rouge sur un cheval blanc ; au-delà le poudroiement des troupeaux dans la plaine ; puis les collines, les oasis, les villages ; à l'horizon, les monts qui découpent leurs tranquilles contours sur le ciel rayé de courtes nuées, jointes bout à bout et formant de longues bandes zébrées. La lumière du ciel, ses reflets, ses longues traînées à

travers l'étendue, et, j'y reviens, le savant accord de la composition dans une donnée absolument originale, font de ce *Paysage oriental* une des perles de l'œuvre. Le tableau, tel qu'il est maintenant, a besoin que le temps éteigne un peu ses violences d'éclat.

Dans le *Désert indien*, l'éclat, encore monté de ton s'il est possible, conserve, malgré son intensité, une harmonie générale plus puissante. La composition, on le sait, est d'une extrême audace. Un terrain plat ; et, écrasant tout de sa masse, envahissant le ciel presque jusqu'au bord du cadre, un énorme éléphant vu de face. Le monstrueux animal descend la berge d'un cours d'eau pour y boire, fort peu inquiet de la présence d'un tigre qui, à dix pas de là, ramassé sur lui-même, se prépare à bondir contre lui. A cela près, c'est le paradis terrestre des éléphants que ce coin de terre brûlant. Ils y vivent par troupes, s'y balancent lourdement, agitent leur trompe au moindre souffle d'air ; ils s'y meuvent en toute liberté, en toute sécurité, avec la superbe indolence, la suprême indifférence de souverains asiatiques enfermés dans le harem.

A étudier cette petite toile de fort près, on reste confondu en s'apercevant de combien peu il s'en est fallu que cette merveille de lumière ne fût qu'une affreuse mêlée de jaunes d'œuf. Le résultat cherché est pleinement, légitimement obtenu ; mais on en a la chair de poule. Decamps marchait là sur le tranchant d'un rasoir.

Il nous reste maintenant péu de toiles à étudier ;

mais, dans ce petit nombre, quelques-unes de grande valeur. Sauf une ou deux, par lesquelles nous terminerons notre visite, ce sont pour la plupart des intérieurs : les *Paysans italiens* attablés dans une auberge ; c'est un coup de soleil à la Pieter de Hoogh qui domine le tableau ; — l'*Ecurie* de poste aux chevaux, tout entière dans le demi-jour lourd, épais, humide ; — les *Pirates grecs*, assis et causant à l'intérieur d'une grotte ; au fond, la mer et quelques voiles ; — une *Italienne* priant dans une église ; — des *Albanais* à la porte d'une prison; — enfin, le *Café turc:* de graves personnages à turban, enfoncés dans l'ombre d'une sorte de loggia ouvrant sur la rue. Les armes, le chien viennent rompre heureusement les lignes verticales de cette œuvre fine et forte, un peu dure dans les lumières, mais résumant bien les qualités pittoresques de Decamps.

Avant d'arriver au dernier tableau dont nous ayons à parler, il faut mentionner une esquisse très large d'exécution, très chaude et colorée d'aspect : les *Jardins d'une mosquée.* Les personnages y sont réunis par groupes au bord de l'eau, sous de grands arbres d'un fort beau caractère, à l'ombre des minarets et des coupoles de la mosquée qui s'étagent dans une perspective fluide et blonde.

Quant au tableau que nous avons réservé pour la fin de notre visite, il n'est pas le moins curieux de la collection. Le peintre du soleil a voulu prouver sans doute qu'il savait aussi peindre la nuit. Il a choisi

pour motif, motif unique dans son œuvre, Napoléon Ier arrivant le soir à un bivouac. L'Empereur, à cheval, suivi d'un petit état-major, a quitté la route et se dirige vers une ferme dont on voit luire dans l'ombre les fenêtres éclairées par la flamme du foyer. Il passe au pied d'un moulin à vent qui découpe son étrange silhouette sur le ciel chargé de blanches nuées. La lune, sortie de l'horizon, s'élève lentement vers le zénith, jetant sur la campagne, et au loin sur l'armée en marche, son pâle et doux éclat.

Ce qui nous frappe une fois de plus à la vue de ce tableau, c'est la longue réflexion que Decamps apportait à justifier dans ses compositions le moindre détail de la mise en scène. Il avait cette conscience, qui se fait rare, de ne rien abandonner au hasard. Il avait le don précieux de concevoir l'ensemble, de voir le détail, et de rendre ensemble et détail sans que celui-ci nuisît à celui-là. Son éducation fut malheureusement incomplète : en dépit de son extrême habileté, on en voit quelquefois les lacunes et les faiblesses. Decamps n'est pas un coloriste, mais un peintre de lumière. Il obtient trop souvent la lumière par des procédés d'opposition, de *repoussoir,* trop faciles ; mais parfois aussi par la seule puissance des tons clairs, comme dans la *Plage aux environs de Dieppe*, dans les *Catalans*, et alors il fait des chefs-d'œuvre. La facture proprement dite joue un rôle considérable dans sa peinture ; mais qu'importe le moyen en présence du résultat ? Peu d'âme, peu de sentiment dans son

œuvre ; une fantaisie toujours en verve, une certaine poésie qu'on aime à retrouver comme un repos aux grises et monotones et bien fausses réalités de quelques peintures contemporaines.

En somme, l'exposition de la collection E. G.., a ramené à Decamps bien des partisans. La renommée de l'artiste traverse en ce moment une réaction de l'opinion publique toute naturelle. Le jugement de la postérité, avant de s'asseoir d'une manière définitive, subit en effet une série d'oscillations alternativement favorables et contraires et toujours excessives.

Notre siècle, qui a produit David, Gros, Géricault, Delacroix, Ingres, laissera des noms plus grands que celui de Decamps ; mais, au second rang et dans le domaine du genre, d'où il n'a pu se dégager, Decamps restera certainement comme un de nos peintres les plus originaux.

INGRES

INGRES

BIOGRAPHIE MORALE ET PITTORESQUE.

M. Ingres, sa physionomie morale. — Touchant caractère de sa vie. — Courte biographie. — Difficultés de la critique en face de M. Ingres. — Trois questions fondamentales.

Les natures droites, même lorsqu'elles n'ont pas reçu le génie en partage, peuvent aller presque aussi loin que le génie et en présenter le simulacre aux yeux du plus grand nombre. C'est parmi les natures droites que se comptent les vrais travailleurs, ceux que rien ne fatigue ou ne rebute, qui avancent malgré les dégoûts de la lutte contre le monde et contre soi-même, qui se relèvent toujours vaillants après l'épuisement de la production pénible, et qui ne tiennent pas compte de leur abattement dans les heures d'impuissance. La volonté leur fait franchir les rares instants de découragement, moments rares, parce que la volonté n'est chez eux que l'instrument d'une con-

science qui croit à l'efficacité légitime, à l'infaillible récompense du labeur. En mesure de se rendre à elles-mêmes le bon témoignage qu'elles ont fait tout pour réussir dans leur œuvre, les natures droites ont l'orgueil du succès. Positives, calculatrices, froides, parfois un peu sèches, poussant souvent l'obstination (qui n'est pas la persistance) jusqu'à l'entêtement, leur ambition ne cède que devant une seule barrière : leur honnêteté. Cette honnêteté les met fréquemment dans la situation de certains hommes politiques engagés fort jeunes dans un parti. A un moment donné, la lumière se fait en eux, ils voient juste ce qu'ils eussent voulu et comment leur intelligence eût servi le pays. Mais s'ils ont la douleur de s'entendre révéler ces vérités par un autre parti, si c'est dans le camp opposé que l'on professe la foi qui devait être la leur, ils préfèrent s'abstenir, végéter, et, contre toutes les protestations de leur intelligence, respecter leur premier engagement. Les natures droites ne trahissent jamais la foi qu'elles s'étaient antérieurement promis de garder. Le travail ingrat et le courage dans le travail, la volonté puissante, la loyauté, telles sont les forces qui leur sont propres et où nous devons trouver exemple et enseignement. — M. Ingres est une nature droite.

Porter assez vivement en soi le goût et le sentiment d'un art ou d'une science pour vouloir en posséder les éléments, en acquérir les secrets, pour s'y adonner avec ardeur et y vouer son existence, c'est déjà se

montrer digne d'être distingué de la foule. Lorsque, sans s'arrêter, sans se démentir, on a consacré à la réalisation de son désir toute sa vie, c'est-à-dire son intelligence, son temps et sa santé , on a fait preuve d'une supériorité marquée sur la plupart des hommes frivoles et inconscients. — M. Ingres est donc un homme supérieur.

C'est en effet un spectacle fécond que cette longue carrière toute occupée du même objet, la poursuite de la beauté pittoresque. Nous devons être émus en voyant ce peintre octogénaire manier aujourd'hui le crayon et le pinceau d'une main aussi ferme qu'il y a soixante ans. Nous n'en sommes pas encore à apprécier et à juger le talent de M. Ingres, nous le ferons tout à l'heure avec une indépendance assez sincère pour qu'il nous soit permis d'insister sur ce touchant caractère d'une vie pénible à ses débuts et plus tard entourée des hommages d'une école nombreuse et fidèle ; vie heureuse que maintenant couronne une vieillesse toujours active, toujours honorée, parce qu'elle fut foncièrement honorable et respectable.

M. Ingres est né à Montauban, en 1780. A vingt ans, il obtenait le prix de Rome. Son tableau de concours représente *Achille recevant dans sa tente les envoyés d'Agamemnon*; il est encore à l'école des Beaux-Arts. Après un séjour forcé de cinq années à Paris, pendant lesquelles il peignit quelques portraits, quelques tableaux d'histoire, un *Bonaparte, premier consul*, un *Napoléon sur le trône*, en grand costume impérial, et

une allégorie de *Napoléon au pont de Kehl*, il partit enfin pour l'Italie. Arrivé à Rome en 1806, il y fit, entre autres compositions, *Œdipe et le Sphinx*, le *Tu Marcellus eris*, des tableaux de genre sur des sujets modernes, ses *Odalisques* célèbres. Il ne quitta la ville éternelle qu'en 1820, pour aller à Florence, — où il exécuta le *Vœu de Louis XIII* et l'*Entrée de Charles V dans Paris*, et revenir en France en 1824. — L'*Apothéose d'Homère* et le *Saint Symphorien* marquent, à Paris, la présence de M. Ingres, qui n'y resta que dix ans. En 1834, blessé de l'accueil fait par la critique à son dernier tableau, il obtint de retourner à Rome, mais alors comme directeur de l'Académie de France. La *Stratonice*, la *Vierge à l'hostie*, l'*Odalisque et son esclave*, le *Portrait de Cherubini* furent peints à la villa Médicis, où il dirigea la jeune école jusqu'en 1841, date de son retour définitif à Paris. Cette année (1861), il exposait dans les galeries du boulevard des Italiens, une œuvre récemment achevée, *la Source*. Cette composition clôt jusqu'à ce jour la série des peintures exécutés par M. Ingres, pendant cette période de vingt ans, soit pour les vitraux des chapelles de Saint-Ferdinand et de Dreux, soit pour l'Hôtel de Ville (l'*Apothéose de Napoléon Ier*), soit pour l'Exposition universelle de 1855 (la *Vénus anadyomène*). — En 1824, M. Ingres fut nommé chevalier de la Légion d'honneur, officier en 1826, commandeur en 1845. Lorsqu'en 1855, le jury international pour l'Exposition universelle des beaux-arts lui décerna la grande

médaille d'honneur, il était déjà depuis trente ans membre de l'Institut.

Toutes ces dignités qui sont venues au-devant de l'artiste ont été confirmées par la constante faveur du public européen. Ceci doit nous rendre circonspect dans cette étude. Et puisque c'est l'ensemble de l'œuvre qui a obtenu cette admiration presque unanime, nous sommes nécessairement conduit à négliger le détail des productions de M. Ingres, pour n'appliquer notre analyse qu'à cet ensemble, aux caractères généraux de son talent.

Le talent du peintre est-il original ?

Quel est la partie sensiblement remarquable de ce talent ?

A-t-il exercé sur l'art de son temps une influence utile, nécessaire et durable ?

Telles sont les questions indispensables que l'on doit se poser lorsqu'on étudie un peintre qui passe pour un maître. La solution qu'elles nous donneront, si nous interrogeons ainsi l'œuvre de M. Ingres, nous fournira les bases de notre conclusion et nous permettra de dire si l'auteur de l'*Apothéose d'Homère* est plus qu'un homme supérieur, s'il est réellement un grand artiste, digne d'occuper le premier rang dans l'histoire du mouvement moderne en peinture.

I

ORIGINALITÉ DE L'ARTISTE

M. Ingres est-il original ? — L'élève de David. — Influence de l'art italien. — Concession aux romantiques. — Le *Henri IV et ses enfants*. — Les sujets anti-pittoresques. — Nécessité du pathétique dans les arts. — La nature et l'art. — Distinction rigoureuse des genres. — Le peintre, le musicien, le poëte : l'image, la sensation, l'idée. — Erreur de M. Ingres. — Le *parlage* en peinture. — Nouvelle transformation. — Oscillation entre David et Raphaël. — Le *Martyre de saint Symphorien*, le *Vœu de Louis XIII*, l'*Apothèse d'Homère*. — La *Stratonice*. — L'*Apothéose de Napoléon*. — M. Ingres n'est pas original.

A quelles marques reconnaît-on l'originalité dans les œuvres d'art ? A la façon nouvelle et personnelle, sans doute, dont l'artiste a vu les phénomènes extérieurs et jugé les faits de l'ordre moral, dont il a compris la nature et l'histoire, l'homme du dehors et ses mouvements intimes, le geste et la passion, la matière et l'esprit ; on le reconnaît encore à l'imprévu

de ses idées, et aussi à l'imprévu de ses moyens d'expression. Les tableaux de M. Ingres portent-ils le cachet de vigoureux individualisme qui distingue ceux des peintres originaux? — Répondre affirmativement, ce serait aller contre l'évidence.

M. Ingres est élève de David : il a reçu ses leçons immédiates, et, pendant longtemps, il s'est contenté pour lui-même de ce qu'on est forcé d'appeler l'idéal de son maître. Il a parfois appliqué cet idéal à d'autres objets ; pendant une courte crise, il l'a oublié ; mais jamais il ne l'a renié, toujours il y est revenu.

Nous ne devons pas nous étonner que les premières compositions du jeune artiste soient une imitation plus ou moins fidèle de celles de David. Nous savons assez quelle était la despotique autorité de celui-ci, pour excuser de l'avoir subie le lauréat réduit à ses seules ressources, forcé de fréquenter l'atelier de son professeur, même après avoir obtenu le prix de Rome. Il faut donc passer condamnation sur ces productions de jeunesse : *Philémon et Baucis, Vénus blessée,* œuvres fades, mornes et sans vie, *Napoléon au pont de Kehl,* allégorie malheureuse, malencontreuse, où le mauvais goût frise de près le ridicule. Ce sont là des pastiches dont l'exécution ne sauve pas la faiblesse au point de vue de l'invention. Le personnage de l'empereur, dans cette allégorie, est pris tout entier (sauf le dessin du bras droit) à l'un des projets que David crayonna lorsqu'il composait le tableau du *Couronnement,* et qu'il rejeta quand il eut trouvé la pose

définitive de Napoléon. C'est une imitation littérale, presque un calque.

La préoccupation de l'enseignement reçu persista dans l'esprit de M. Ingres bien après son arrivée en Italie. *Œdipe interrogeant le sphinx* montre seul quelque recherche d'expression, dans la suite de sujets qu'il emprunta à l'antiquité, pour se conformer aux règles alors rigoureuses du genre historique. Encore faut-il dire que Œdipe n'est autre que le beau jeune homme à *favoris* inventé par Girodet et, depuis, tant de fois copié par l'école. *Thétis implorant Jupiter*, *Romulus vainqueur d'Acron* (quel sujet!), *Virgile lisant l'Enéide*, offrent des réminiscences naïves et nullement dissimulées de David, de Guérin et de Girodet.

L'étude de l'art italien n'inspire à M. Ingres qu'une seule audace, celle de peindre les beautés de la femme, devant lesquelles l'auteur des *Sabines* avait reculé. Nous dirons bientôt expressément par où pèchent les *Baigneuses* et les *Odalisques* de l'artiste; bornons-nous ici à exprimer qu'il n'a fait qu'étendre à un autre ordre de beauté les théories de son maître sur la beauté de l'homme. L'originalité que nous cherchons, la trouverons-nous dans les tableaux de genre que l'auteur d'*Œdipe* exécuta coup sur coup à une certaine époque? Nous est-elle révélée par l'*Épée d'Henri IV*, *Henri IV et ses enfants*, la *Chapelle Sixtine*, la *Mort de Léonard de Vinci*, les deux *Arétins*? Non. Ce ne sont là que des gages donnés au romantisme naissant et confirmés par l'*Entrée de Charles V à Paris*. Ils

signalent une bonne erreur du peintre, bonne parce qu'elle fut courte. M. Ingres était tout à fait inhabile aux enfantillages romantiques. Ce qui nous rend indulgents pour le tableau anecdotique, comme le comprit Bonington et même Paul Delaroche, c'est la finesse d'intention, le jeu du pinceau. Mais où il fallait un trait rapide, M. Ingres cherchait des lignes graves et imposantes. Il prononçait un discours en trois points où l'on ne demandait qu'un mot spirituel. — Quelle grâce, quelle légèreté n'exigeait-il pas, le sujet d'*Henri IV et ses enfants!* (Je prends cet exemple, parce que le tableau est un des plus connus). Henri IV joue avec ses enfants au moment où vient d'entrer l'ambassadeur d'Espagne : l'un d'eux est à cheval sur son dos : « Etes-vous père, monsieur l'ambassadeur? dit le roi. — Sire, j'ai ce bonheur. — En ce cas, je puis achever le tour de la chambre. » — La désinvolture, la rapidité de l'exécution, le pétillement de la touche pouvaient seuls sauver la reproduction pittoresque de cette anecdote, qui a le tort essentiel de n'être pas du domaine de la peinture. La donnée une fois admise, l'artiste n'avait d'autre ressource pour nous intéresser que les caprices de la facture, les effets de lumière et d'ombre, le chatoiement des tons, et tout cela voulait être enlevé prestement, sans travail apparent. M. Ingres, au contraire, a peint ce panneau, grand comme deux fois la main, ainsi qu'il peint toutes choses, avec une conscience laborieuse. C'est de la peinture bien propre, bien lisse, bien im-

mobile. C'est le gourmé de David, là où n'eût été de trop aucun des enchantements de Velazquez.

Henri IV et ses enfants, avons-nous dit, est un sujet anti-pittoresque ; ce n'est pas le seul de cette nature que M Ingres ait traité, et M. Ingres n'est pas le seul qui ait commis la faute que nous lui reprochons ; le romantisme en a fourni de nombreuses répétitions. La faute commune à la plupart des artistes contemporains consiste à vouloir faire rendre aux arts plastiques plus qu'il ne leur est possible, à prétendre leur faire traduire des paroles. (David n'est jamais tombé dans cette erreur.)

Le but de l'art est d'abord d'exciter en nous l'émotion esthétique par l'interprétation des formes et des couleurs. Ce premier intérêt peut se doubler et s'épurer par l'expression des sentiments, non pour ces sentiments en eux-mêmes, mais pour le déploiement d'activité qu'ils impriment à la physionomie des êtres animés. Un morceau académique, représentant un homme au repos, nous intéressera par la valeur de l'exécution, mais nous laissera froids, parce que nous savons quelle autre puissance esthétique, la colère, l'amour, la méditation prêteraient à ces traits et à ces membres inactifs. Le jeu des facultés intérieures a le don d'embellir les objets les moins beaux. L'expression des sentiments et des passions est donc permise, bien plus, est indispensable aux arts du dessin.

Mais choisir une scène quelconque, triste ou gaie, touchante ou douloureuse, dont le pathétique ou

l'enjouement tient au sens précis des paroles que prononce un de ses personnages, c'est se laisser prendre à une pétition de principes, et confondre les moyens de deux arts entièrement différents.

La nature contient en germe tous les arts, elle les *vit* pour ainsi dire. Elle s'offre à chacun d'eux comme un modèle inépuisable. Mais la supériorité de son origine sur l'origine des œuvres d'art (issues de l'homme) éclate merveilleusement lorsque nous voyons la volonté de l'artiste, peintre, poëte ou musicien, impuissante à refléter dans l'art qui lui est familier l'ensemble des manifestations esthétiques.

Au peintre, l'image extérieure des transports intimes, la mobilité superficielle qui se moule sur la mobilité intérieure, à lui le reflet simultané des splendeurs naturelles : la limpidité des flots, l'or en fusion des soleils couchants, la tempête qui chasse au ciel les rapides nuées et courbe les cimes ruisselantes de la forêt. Au musicien, l'expression de nos sensations au milieu de la nature paisible ou courroucée, des mouvements de notre âme dans la passion sereine, anxieuse ou terrible. Au poëte, l'analyse de cette passion, des idées qu'elle fait naître en nous, de celles aussi que nous suggèrent les grands effets de nature ; et si la description de ces derniers lui appartient, souvenons-nous que son instrument, incomplet en ce sens, ne lui accorde que le procédé successif. Les trois arts expriment donc chacun et la nature et l'homme, mais chacun sous un angle différent qu'il leur est interdit

d'agrandir. La poésie exprime l'*idée* ou mieux le *sentiment*, la musique la *sensation*, la peinture l'*image*. Et nulle d'entre elles ne saurait empiéter sur les attributions de l'autre, sous peine de mentir à son principe fondamental. La peinture a pour moyens les formes et les couleurs, la musique a les sons, la poésie a le verbe. Le verbe est aussi impuissant à traduire la forme colorée ou les sons, que la musique à rendre le verbe ou la forme colorée, et les formes et les couleurs à représenter les sons ou le verbe.

C'est pourquoi le peintre doit repousser absolument tout sujet, quelque dramatique qu'il soit, s'il emprunte une partie de son intérêt aux idées exprimées ou échangées par les personnages. Tels sont, par exemple, ces deux motifs que je choisis dans l'œuvre d'un artiste contemporain : saint Vincent de Paul prêchant pour les enfants abandonnés, et disant, en s'adressant au roi Louis XIII : « *Ils vivaient* hier, *grâce à vous ; ils vivent* encore aujourd'hui, mais *ils mourront* demain *si* vous les abandonnez. » Voilà donc trois idées purement intellectuelles, formant un enchaînement successif, dénonçant trois états différents, et de plus subordonnés à des conditions morales. Quel geste, quelle attitude auraient le pouvoir de traduire cette complication d'idées, cette série de propositions ? C'est lutter contre l'impossible que de l'entreprendre. Examinons le second thème : Jeanne d'Arc malade est interrogée dans sa prison par le cardinal de Wincester. Ce prélat, irrité de ses ré-

ponses, *la menace des peines éternelles*. On ne trouve ici, en mettant de la bonne volonté, qu'une idée dominante : la menace des peines éternelles. Il est évident que, malgré sa simplicité, la proposition est inexprimable. Quelle que soit l'irritation que nous montre le visage du prélat, il ne nous communiquera pas l'idée des flammes éternelles. Or, le but du peintre est manqué, puisqu'il a voulu nous émouvoir par le spectacle de la douleur et de l'effroi qu'une vierge chrétienne est capable de ressentir à la seule pensée de la vengeance céleste annoncée par un ministre de la religion.

L'erreur de M. Ingres n'a plus besoin d'être démontrée maintenant ; il nous suffira pour la mettre en lumière de citer, après l'*Henri IV et ses enfants*, dom Pedro de Tolède baisant une épée (celle d'Henri IV, et comment le deviner ?), en disant : *Rendons cet honneur à la plus glorieuse épée de la chrétienté ;* Arétin répondant à l'envoyé de Charles-Quint, qui lui offre une chaîne d'or pour acheter son silence après la malheureuse expédition de l'Empereur devant Alger : *C'est un bien petit cadeau pour une si grande sottise*. Sans entrer dans plus de détails, nommons encore, comme entachés de la même défectuosité : *Tintoret et Arétin*, *Virgile lisant l'Énéide* qui ne s'explique que par son sous-titre (*Tu Marcellus eris*). On ne saurait trop insister pour dissuader les peintres de croire, comme on s'est longtemps plu à le répéter, que la peinture et la poésie sont sœurs. Il faut le dire aux

jeunes artistes et le redire sur tous les tons ; « Méfiez-vous du *parlage* en peinture. »

On le voit, M. Ingres n'eut pas la main très heureuse dans le choix de ses sujets anecdotiques ; il comprit qu'il s'était engagé dans une voie pleine de périls, et il en sortit par une série de coups d'éclat : le *Vœu de Louis XIII*, l'*Apothéose d'Homère* et le *Martyre de saint Symphorien*.

Jusqu'ici nous avons toujours reconnu sous le pinceau de M. Ingres l'enseignement de David. Même dans ses écarts vers le tableau de genre, nous avons retrouvé un David romantique. Le talent de M. Ingres subit enfin une nouvelle transformation qui sera la dernière. Il cherche l'originalité dans la fusion de l'école française et de l'école romaine, il veut être à la fois David et Raphaël, allier la grâce et la sévérité. Peut-être même à ce moment de sa carrière, M. Ingres eût-il volontiers rejeté l'autorité que l'auteur des *Sabines* avait conservée sur son esprit pour recommencer et continuer, sans autre préoccupation, le peintre de l'*École d'Athènes* ; mais il était trop tard (1). L'artiste ne pouvait moralement renier tout son passé, matériellement, il ne le pouvait plus. Un axiome vul-

(1) Et cela est en vérité bien heureux, car, ainsi que Sainte-Beuve l'a écrit avec une vigoureuse précision. « Raphaël, lui-même, n'est bon qu'une fois. Dès qu'on veut s'y fixer comme à un type unique, on n'obtient qu'un beau harmonieux, uniforme, dont on reproduirait à profusion les copies de plus en plus pâles. »

gaire le dit : L'habitude est une seconde nature. M. Ingres avait pris l'habitude de voir à travers les leçons de David ; malgré ses efforts, il ne savait plus voir autrement. Il réussit à élargir un peu sa manière, non à la modifier profondément. Il diminua la force qu'il tenait de son premier guide, sans atteindre à la grandeur du second. Il ne fut pas Raphaël et il fut moins David. Son individualité oscilla entre ces deux pôles, incertaine, hésitante, sans arriver à l'équilibre parfait qui eût consacré une originalité d'emprunt.

Qu'est-il résulté de ce singulier dualisme ? Dans le but évident de concilier les deux éléments qui troublaient son esprit, M. Ingres, au lieu de s'adresser aux œuvres absolument originales de Raphaël, a choisi pour objet de son imitation les peintures où celui-ci est entré en lutte avec Michel-Ange. Le *Martyre de saint Symphorien* est inspiré de l'*Incendie du bourg* et des *Sybilles*. Le mobile du peintre s'explique aisément. C'est dans l'*Incendie du bourg*, dans les *Sybilles*, dans l'*Isaïe*, que Raphaël lui offrait l'image la plus prochaine du récent idéal qu'il avait conçu : la grâce et la sévérité. C'était dénaturer une conception déjà peu naturelle, quoique excusable comme un caprice de grand artiste. Et malgré des beautés indiscutables, le *Martyre de saint Symphorien*, — au point de vue qui nous occupe : l'originalité, — n'en reste pas moins l'imitation d'une imitation.

Le *Vœu de Louis XIII* nous ramène encore aux deux traditions ; mais ici, la part est faite à chacune d'elles ;

dans le haut de la composition, au peintre des *Loges*; dans le bas, au peintre du *Couronnement*. L'*Apothéose d'Homère* est en réalité le seul tableau où M. Ingres a presque résolu le difficile problême qu'il s'était posé.

La *Stratonice* a été l'objet de critiques très sensées de la part des admirateurs de M. Ingres. L'un d'eux a écrit : « Je m'étonne que M. Ingres, qui a vécu si longtemps dans le commerce de l'antiquité, ait pu traiter le sujet de *Stratonice* dans un style si éloigné du grec. Les détails de l'ameublement et de l'architecture, excellents en eux-mêmes, sont beaucoup trop multipliés, et détournent l'attention des personnages. Il faut être archéologue pour se complaire dans l'étude de ces détails : le goût le plus indulgent conseillait d'en sacrifier au moins la moitié (1). » Ces observations sont parfaitement justes ; et pourtant ce tableau est, dans l'œuvre de M. Ingres, celui qui me séduit le plus, parce que, entre tous, c'est celui où il a mis le plus d'invention, où il a été le moins esclave des lois étrangères qu'il s'était imposées. Depuis la *Stratonice*, en effet, l'artiste s'est replacé alternativement sous la douce règle de Raphaël, sous la férule de David, s'épuisant, mais en vain, à résumer ces tendances opposées dans la *Vierge à l'hostie*, la *Vénus anadyomène*, l'*Apothéose de Napoléon* et *la Source*.

L'*Apothéose de Napoléon* rappelle les peintures de Gros au musée égyptien. L'artiste, en exécutant les

(1) Gustave Planche, *Portraits d'artistes :* M. Ingres.

plafonds de l'Hôtel-de-Ville, a fait un effort dont cependant nous devons lui tenir compte. C'était la seconde fois qu'il peignait un plafond. Dans le prémier, l'*Apothéose d'Homère*, il avait dédaigné de faire plafonner la composition ; il avait peint, comme un tableau de chevalet destiné à être placé verticalement, la toile qui devait occuper une place horizontale. Pour l'*Apothéose de Napoléon,* il a tenté de se soumettre aux principes de la perspective verticale et, non sans lourdeur, il y a réussi.

Mais nous sommes en mesure maintenant de répondre à cette question : M. Ingres est-il un peintre original ? et de répondre négativement. La dernière preuve que nous en donnerons est irréfutable. La véritable originalité se dérobe à l'imitation. Aucun artiste ne réussirait à nous tromper et à nous faire considérer comme authentique une imitation de Michel-Ange, de Corrège, de Rembrandt ou de Eugène Delacroix. Tous les élèves de M. Ingres seraient capables de simuler à s'y méprendre une œuvre quelconque de leur professeur.

II

LE DESSINATEUR

M. Ingres n'est-il qu'un chercheur d'arabesques ? — L'idéal de M. Ingres. — Le *type* dans les arts.— L'algèbre des formes et des couleurs. — Nécessité rigoureuse de l'imperfection. — Châtiment de M. Ingres. — Dans ses œuvres, nulle émotion. — Rapport de M. Ravaisson : l'idéal et la convention. — Le particulier et le général. — Les figures de remplissage. — L'infirmité physique devenue moyen esthétique. — Le dessin physiologique, l'idéal de la forme. — Le modelé des peintres linéaires. — Le dessin des coloristes, — M. Ingres et M. Eugène Delacroix : la matière et l'esprit. — M. Ingres est un peintre essentiellement matérialiste.

« M. Ingres n'est pas coloriste, il est vrai, mais quel grand dessinateur ! » — Vous n'assisterez pas à une conversation, ne fût-elle que de cinq minutes, sur l'auteur de *Stratonice,* sans entendre prononcer cette phrase par l'un des interlocuteurs. L'opinion publique, habilement entretenue dans cette croyance, a fait du dessin de M. Ingres un article de foi qu'il n'est possible de discuter qu'avec toute sorte de réserves.

Cette gêne qui est imposée à la critique lui offre aussi un avantage considérable, celui de rétrécir singulièrement le cercle de ses investigations sur le talent de l'artiste. C'est comme dessinateur, et seulement comme tel, qu'on le présente et qu'il se présente lui-même ; notre étude se trouve donc tout naturellement limitée à cette partie de l'art de peindre. Être posé comme un maître et consentir à voir son talent réduit à peine à la moitié de ce qui constitue un talent complet, c'est se contenter à peu de frais, ce me semble, et se déclarer trop volontiers satisfait d'avoir reçu le pavé de l'ours. Mais c'est affaire au peintre et à ses admirateurs de parti pris, qui lui ont souvent fait bien du tort, et surtout en ce sens qu'ils l'ont spécialisé. Quant à nous, analysons le dessin de M. Ingres, et pour nous en rendre bien compte, pour en tirer quelque lumière, remontons à son principe.

Après de maladroits amis, nous ne ferons pas au peintre l'injure d'appeler l'admiration sur la plus ou moins belle harmonie des lignes dont ses œuvres montrent l'exemple. Ce serait, je pense, le priser trop peu ; et un véritable artiste pourrait se blesser d'un enthousiasme que le premier venu parmi les calligraphes patentés serait à même de partager avec lui. Certes, la combinaison ingénieuse d'une draperie et de ses plis mérite quelque attention ; mais ce n'est qu'une valeur pittoresque bien secondaire et assez méprisable, si elle constitue les moyens et la fin des efforts et des préoccupations de l'artiste. Nous ne

pouvons nous résoudre à croire que M. Ingres, qui a obtenu la grande médaille d'honneur dans un concours avec tous les peintres du globe, en 1855, n'ait connu pour l'art d'autre but que de grouper, marier, ajuster en cadence des lignes après des lignes. Ce serait là l'idéal vulgaire d'un ébéniste en mosaïque.

L'auteur de l'*Apothéose d'Homère* est plus et mieux qu'un chercheur d'arabesques. En poursuivant sans relâche l'élégance du contour dans le dessin, à quel sentiment a-t-il donc obéi, quel idéal a-t-il voulu réaliser ? Ce mot *idéal* dont on a tant usé pour expliquer les œuvres de M. Ingres, il nous coûte de l'employer pour exprimer ce qu'a rêvé ce peintre : c'est en effet le détourner de son sens le plus clair : l'idéal suppose l'idée, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus immatériel, et l'idéal de M. Ingres est exclusivement physique, son objet est et n'est que la matière. Lorsqu'on creuse un peu les problèmes de l'art, on est frappé de voir combien en ce temps-ci les notions esthétiques les plus élémentaires sont bouleversées. Une confusion étrange a envahi les esprits, déplacé les points de vue, troublé les choses les plus claires. On a soutenu longuement, avec talent et bonne foi, que le blanc était noir, que l'idéal de M. Ingres était élevé. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les compositions du peintre pour reconnaître au contraire qu'il ne s'est attaché qu'à peindre la beauté physiologique (telle qu'il la comprenait), et que la beauté morale lui est

toujours restée, comme artiste, indifférente. La forme, tel est l'idéal avoué de M. Ingres ; il répudie ouvertement l'expression. Où est à cela l'élévation ? C'est en vain que je la cherche. Dans tous ses tableaux, nous voyons des corps dessinés selon un système préconçu de beauté générale, on n'y rencontre rien de particulier, nul vestige de l'âme.

C'est à cette répugnance pour tout ce qui est individuel que se reconnaît l'enseignement de David. Celui-ci avait accepté les théories étroites de Winckelmann, confirmées en France par les ouvrages de Quatremère de Quincy. Il cherchait et il habituait ses élèves à chercher un type imaginaire pour chaque objet. Dans son atelier, on n'étudiait la nature que pour apprendre à la contrefaire, à la déformer sous prétexte de forme idéale. M. Ingres a épousé les principes de son maître, et toute sa vie il a imaginé le cheval-type, la femme-type, l'homme-type, et il a peint ses imaginations : rêveries vagues d'après de faux principes rigoureusement contredits par les œuvres des artistes les plus illustres. M. Ingres, après David, a voulu instituer en peinture une sorte d'algèbre des formes et des couleurs. Cette géométrie des corps peut intéresser ceux qui ambitionnent pour la réalité une perfection ou plutôt un perfectionnement contre nature. Mais quel témoignage invoquera-t-elle en faveur des lois qu'elle aura édictées ? à qui persuadera-t-elle qu'elle a atteint une perfection que chacun de nous peut rêver différente ? Du moment où nous

admettons le règne de l'arbitraire, à qui restera l'autorité ? La plupart des artistes se fussent-ils rangés à votre décision, il suffit de la protestation d'un seul pour l'infirmer et faire crouler tout un échafaudage fondé sur un caprice d'imagination. Admettons pour un instant que nulle protestation ne s'élève : le beau absolu de chaque forme est enfin trouvé ; quelles seront les conséquences de cette heureuse découverte ? Etant inévitables, elles sont faciles à déduire : immédiatement l'art est immobilisé. On institue des canons réguliers dont on n'a plus de raison de s'écarter, la composition d'un tableau devient un jeu de patience composé de pièces connues que l'on rapporte à volonté ici ou là, et si l'on n'a plus d'œuvres d'art imparfaites, c'est qu'il n'y a plus du tout d'œuvres d'art, c'est qu'il n'y a plus d'artistes sujets, comme tous les hommes, à l'imperfection, mais des manœuvres à qui l'erreur n'est pas permise.

M. Ingres n'a donc pas compris que son idéal purement matériel était une chimère. L'imperfection est une loi providentielle sans laquelle le monde se serait dès longtemps arrêté. M. Ingres lui-même, qui a travaillé sans trêve pendant soixante-dix ans, a obéi courageusement à cette loi de l'imperfection, en raison de laquelle il a toujours cherché le mieux, et encore le mieux. Cette vie n'a été si honorable et si belle qu'en vertu du principe qu'il a passé ses jours à combattre : l'ardente activité individuelle, fille bénie de l'humaine imperfection.

Ce travail de Sisyphe, cet éternel recommencement auquel fut condamné l'artiste que nous étudions, est certes un châtiment des plus nobles ; mais il en a subi un autre moins glorieux et qu'il a mérité en glorifiant dans ses œuvres le corps au détriment de l'âme. Je suppose, en me réservant d'y revenir, que son dessin soit irréprochable, qu'il ait trouvé non la forme parfaite, mais les plus belles formes que nous connaissions. Eh bien ! est-ce là tout ? et n'avons-nous plus rien à demander ? Si l'on répondait non, il faudrait donc proclamer en même temps que Shakspeare, Beethoven, Rembrandt, qui remuent en nous des agitations si fécondes, sont de bien petites personnalités auprès de l'abbé Delille, du chevalier Gluck et du baron Guérin. — Un enfant ferait justice de pareilles assertions si elles osaient se produire ouvertement. Non, et c'est là le grave reproche qu'il faut adresser aux œuvres de M. Ingres ; elles intéressent, mais n'émeuvent pas ; elles peuvent plaire aux yeux par la curiosité du détail et de l'agencement, mais elles ne vont pas plus loin que la rétine et n'ont rien de commun avec nous, avec nos passions, nos douleurs, nos joies ou nos aspirations. C'est ce qui fait leur supériorité, me dira-t-on. J'en tombe d'accord à une condition : vous souffrirez que nos sympathies s'adressent aux hommes de notre race, à ceux qui nous disent leurs souffrances et leurs consolations, qui acceptent les nôtres, et non aux demi-dieux d'un Olympe invulnérable et insensible.

Avons-nous quelque autorité qui nous aide à combattre les tendances regrettables dont nous paraît imbu l'enseignement de M. Ingres ? En 1853, le ministre de l'instruction publique et des cultes chargea une commission de rechercher quel était le plan qu'il convenait d'adopter pour l'enseignement du dessin dans les lycées. M. Ingres fut appelé à faire partie de cette commission. Dans le très remarquable rapport qui fut rédigé par M. Félix Ravaisson, président, découpons une page caractéristique. Si elle nous apporte un secours inespéré, on n'en discutera pas l'autorité, puisque, à défaut de M. Ingres qui se récusa, la commission était composée parmi les artistes de MM. Picot et Simart, de l'Institut ; Belloc, directeur de l'Ecole spéciale de dessin et de mathématiques appliqués aux arts industriels ; Eugène Delacroix, et Hippolyte Flandrin, le fervent élève de M. Ingres. Voici ce passage, entre bien d'autres que nous voudrions citer. Nous n'en supprimons que les notes, trop nombreuses pour prendre place ici.

« C'est toujours la nature qu'imite l'art ; la nature telle qu'elle se fait voir plus ou moins dans toutes ses œuvres et telle que partout et toujours elle veut être.

« Maintenant, de ce que l'art, entendu dans le sens le plus relevé, en imitant la nature telle qu'elle doit et veut être, c'est-à-dire en en représentant l'idéal, ne représente point tel ou tel individu, avec les circonstances accidentelles qui lui sont particulières,

mais bien le général, s'ensuit-il que l'art se réduise uniquement, comme on l'a dit, au général, que par conséquent l'art n'ait rien à faire avec l'individualité et qu'elle doive être absente de ses œuvres ?

« L'idéal, en toute chose, est le général, parce que c'est le type dont les différents individus d'un même genre offrent des images plus ou moins ressemblantes, et qui, par conséquent, renferme toutes les perfections qui leur sont communes ; mais cela n'empêche pas qu'il ne soit en lui-même d'une parfaite individualité. — L'idéal, en toute chose, est le type de la perfection ; tout type de perfection ne saurait rien contenir d'incomplet et d'indéterminé. Or, toute généralité est nécessairement quelque chose d'indéterminé et d'incomplet. Dans les œuvres de la nature, en particulier, l'essentiel c'est l'esprit, principe et fin de tout le reste. Or, l'esprit, c'est la vie, et, par suite, l'individualité même. Comment donc une forme ou règle générale, exclusive de l'individualité, pourrait-elle être, pour quelque chose que ce soit dans la nature, le véritable idéal ?

« Les règles générales n'expriment que les conditions de la perfection. L'idéal, bien différent de ces règles, c'est la perfection même, inséparable de l'individualité ; la perfection, que la nature nous offre éparse çà et là dans les individus qu'elle a formés, et dont la source première est l'individualité supérieure dont la leur procède, savoir celle de l'Esprit universel et suprême idéal.

« Aussi l'objet principal que le véritable artiste se

propose, en réalisant l'idéal, est-il de nous offrir, non la froide personnification des règles abstraites, mais comme fait la nature, dont il est l'imitateur, de réelles et vivantes individualités ; aussi est-ce par la contemplation assidue des formes individuelles créées par la nature que, se pénétrant de l'esprit de vie dont elles sont animées, il se rend capable d'animer à son tour du même esprit ses propres créations. »

Et le rapporteur ajoute en note, pour compléter sa pensée :

« C'est ce que Quatremère de Quincy méconnaît lorsqu'il dit que l'art doit représenter non *un homme* en particulier, mais *l'homme;* proposition qui, entendue dans le sens qu'il lui donne, résume la théorie, contraire à la pensée de tous les grands maîtres, d'après laquelle, sous le nom usurpé d'*idéal,* la *convention* (d'où procède le style appelé *académique*) devient la règle de l'art. »

Représenter la forme et non une forme, sacrifier l'individualité à un titre imaginaire, le particulier à une généralité très vague, telle a été la principale erreur de M. Ingres, et elle a eu le contre-coup immanquable de lui faire renier l'âme au profit du corps. Nous n'avons plus à revenir sur ce qu'une pareille erreur a de déplorable. Toutes nos réserves posées, acceptons-la, et puisque tant de sacrifices ont eu le dessin pour objet, étudions le dessin de l'artiste dans son application pratique.

On peut compter dans l'œuvre de M. Ingres un

certain nombre de figures banales — et ce sont les plus correctes — qui lui servent à remplir ses compositions ; personnages secondaires qu'il place partout indifféremment, dans les tableaux religieux et dans les tableaux profanes, tantôt Saints, tantôt Héros. La collection presque complète se trouve réunie dans *les Clefs de saint Pierre,* au Luxembourg. Le *Martyre de saint Symphorien* et l'*Apothéose d'Homère* contiennent la plupart des apôtres devenus peuple ou grands hommes. Comme ils ne sont là qu'à titre de remplissage, il ne faut pas nous arrêter plus que de raison sur leur peu de variété ; portons de préférence notre attention sur les personnages principaux. Ils ont une certaine distinction, mais à quel prix est-elle obtenue ?

Consultez-les l'un après l'autre, dans le détail , et vous reconnaîtrez que cette élégance douteuse est toujours accompagnée d'une difformité choquante et calculée comme tout ce que fait M. Ingres. Est-ce là un moyen de bon aloi ? Devons-nous accepter pour réellement belles et de bon exemple ces figures où la nature est sciemment dénaturée ? Soit que les yeux louchent comme dans la plus grande partie des portraits, que les cous se tordent comme dans l'*Angélique* et la *Françoise de Rimini,* que les membres s'allongent et se désossent comme dans les *Odalisques*, ou se ramassent en musculatures invraisemblables comme dans le *Saint Symphorien* ; soit que les épaules se démanchent comme dans l'Alexandre de l'*Apothéose*

d'Homère, soit que les amours, les anges, les génies, les enfants prennent les proportions et les formes de petits hommes, comme dans le *Vœu de Louis XIII*, le tombeau de *Lady Bedfort*, la *Vénus anadyomène* et le *Saint Symphorien* — presque toujours l'infirmité devient un moyen esthétique. Presque toujours, mais pas toujours. L'*Odyssée* et surtout l'*Iliade* dans l'*Apothéose d'Homère* sont des morceaux accomplis ; on pourrait critiquer les acccessoires, mais ces légers défauts disparaissent devant la pureté tout à fait rare de ces deux créations supérieures. Les gestes de la mère et du martyr dans le *Saint Symphorien* sont également remarquables et bien trouvés, quoiqu'on ait eu raison de reprocher au peintre la faute de perspective qui établit un lien entre les deux personnages. Cette faute est voulue, dit-on, mais nous devons refuser à l'artiste le droit d'exécuter de semblables volontés; et pour M. Ingres, on ne saurait exciper de leur rare apparition, puisque c'est ce système de fautes volontaires qui produit dans son œuvre les défauts physiologiques que nous avons signalés.

Pour avoir souvent violé l'anatomie, le dessin de M. Ingres n'en est pas moins purement physiologique ; il cherche avec patience et minutie un faux idéal de la forme, mais c'est à la forme qu'il s'arrête, c'est elle qu'il poursuit dans les plus humbles détails et souvent au détriment de l'ensemble et de la vérité du mouvement. M. Ingres emprisonne le corps dans un contour tellement rigoureux qu'il lui est impossible

de les y faire entrer avec leur développement naturel. Aussi est-il fréquemment forcé de tricher avec le modelé dont cependant nul n'est plus sûr que lui lorsqu'il ne s'est pas mis à la gêne. Ces difficultés ne sont pas de nature à embarrasser les peintres qui modèlent les surfaces les plus accidentées par l'opposition et la dégradation des tons et des couleurs ; elles imposent aux peintres linéaires la triste alternative de sacrifier la vérité anatomique ou le contour longtemps cherché. En de telles perplexités, M. Ingres n'a jamais sacrifié le contour, il a passé outre au vrai. Nous ne l'en blâmons que modérément parce que son coloris a donné tant de fois tort à l'apparente réalité des objets, que le sacrifice eût été inutile. Le rose, le vert, le lilas, le bleu détonnent dans ses peintures à tout instant et détruisent par leur fausse application la perspective linéaire généralement juste. L'*Apothéose d'Homère* est un exemple célèbre de ce constant désaccord entre la ligne et la couleur chez le peintre. La distribution des plans est incessamment bouleversée par les contrastes du coloris ; les plus éloignés avancent au rang des premiers, ceux-ci s'enfoncent dans les profondeurs de la composition et seulement par places, ce qui amène une confusion blessante pour le regard. Si l'on gratte l'épiderme de la toile , par la seule puissance du dessin, chaque chose reprend sa place indiquée. Aussi les tableaux de M. Ingres gagnent-ils beaucoup à être gravés et conservent-ils encore tout leur mérite dans la gra-

vure au trait, procédé inapplicable et funeste aux œuvres des coloristes. (1).

Ce n'est pas, comme beaucoup le pensent encore, que les coloristes ne puissent être dessinateurs, qu'ayant le don de la couleur, ils n'aient point celui du dessin. Loin de nous ce malheureux préjugé qui a rendu le public si injuste pour E. Delacroix. Le peintre linéaire recherche avant tout la pureté et la précision du contour, et c'est là seulement ce qui constitue le dessin aux yeux du plus grand nombre. Cette manière d'interpréter la nature est, certes, acceptable et bonne, mais elle n'a pas le privilège d'être unique, et ne saurait y prétendre. Le dessinateur proprement dit supprime trois éléments essentiels de la nature pittoresque : le mouvement, la couleur et l'atmosphère ; il ne tient compte que de la lumière qu'il cherche éclatante et diffuse, éclatante pour délimiter les arêtes les plus lointaines, diffuse pour amoindrir les grands reliefs et les grandes ombres. Le coloriste, au contraire, s'attache à rendre la vibration du contour incessamment mobile et fugitif ; il s'inquiète des réfractions et des atténuations de l'air ambiant ; il procède pour la lumière et les ombres à l'inverse du dessinateur. Celui-ci ne modelant que par transitions monochromes du gris clair au gris foncé, le coloriste

(1) C'est ici le lieu de rendre justice au bel ouvrage publié sous la direction d'un artiste honorable, M. Magimel, et habilement gravé par M. Revoil sous ce titre : *Œuvre gravé de M. Ingres* (chez Firmin-Didot).

modèle par la couleur elle-même dont chaque ton a ses harmonies particulières éclatantes ou sourdes. Le coloriste néglige la silhouette précise et serrée, il la prend flottante et large *comme elle nous apparaît* dans la nature : si le dessinateur adopte le procédé contraire, c'est qu'il tient à rendre la nature *comme elle est* L'un veut l'apparence, l'autre la réalité. Et si, l'un et l'autre, ils sont artistes, c'est qu'ils choisissent, non leur procédé (il leur est imposé par le tempérament), mais leur interprétation. La ligne précise est belle, la ligne flottante est également belle et n'exclut ni l'élégance, ni la noblesse, ni les tournures audacieuses. Le dessinateur n'arrive aux ensembles que par une série d'applications et de concentrations successives ; le coloriste est d'abord frappé des grandes masses d'où par éliminations, successives aussi, il redescend au détail. Lorsque l'instrument faiblit entre les mains de l'artiste, les défauts du coloriste choquent plus le public que ceux du dessinateur, parce que le regard embrassant plus facilement une étroite superficie qu'une très vaste, les fautes de détail où tombe facilement le coloriste frappent plus vivement que les fautes d'ensemble plus habituelles au dessinateur. C'est donc d'une part, à raison d'une illusion d'optique, d'autre part pour n'avoir pas distingué les légitimes contradictions de leurs dessins respectifs, que l'on a si amèrement critiqué celui de Eugène Delacroix, et surfait beaucoup celui de M. Ingres.

C'est de même par un abus de mots inexplicable

que la critique spiritualiste s'est attachée à prouver le spiritualisme du peintre qui a fait ces deux figures jumelles la *Vénus anadyomène* et la *Source*. La glorification des corps obtenue par la combinaison des plus exquises réalités charnelles, n'a jamais passé pour l'exaltation de l'esprit que dans les cerveaux prévenus par un parti pris. A ce compte, la beauté de la courtisane serait l'image par excellence de l'idée, la laideur de Socrate celle de la matière. Il est pénible d'avoir à réfuter sérieusement de pareilles théories ; nous ne le ferons d'ailleurs qu'en appelant la comparaison sincère entre les œuvres des deux peintres qui ont fourni en ce temps-ci les arguments de la discussion : MM. Ingres et Delacroix. C'est une comparaison que les hommes intelligents, désireux d'avoir une opinion personnelle, peuvent faire sans guide. Nous ne devons que les inviter à réviser leur jugement, peut-être anticipé, en se plaçant au point de vue de l'expression morale dans les œuvres de l'un et de l'autre peintre. Pour nous, qui ne nous dissimulons aucune des obscurités de E. Delacroix, nous ne l'avons jamais trouvé en défaut devant l'esprit, toujours il lui a rendu hommage et ne s'est inquiété que de lui ; toutes les richesses de son procédé n'ont été déployées qu'en l'honneur de l'esprit. M. Ingres, au contraire, nous paraît l'avoir systématiquement dédaigné, et en acceptant la perfection plastique de ses *Odalisques*, de ses *Vénus* et de la *Source*, je n'y vois rien pour l'esprit, j'y vois tout pour

la matière. Depuis *Thétis* jusqu'à la *Source*, toutes les femmes de M. Ingres sont absolument matérielles par le corps et le plus souvent communes par les traits du visage ; en elles, aucune marque d'intelligence, nul rayon dans le regard ; ce sont ou ce seront des courtisanes sans passion. Si elles sont chastes, si elles n'ont pas la beauté sensuelle et voluptueuse, c'est que, pour la plupart, sous prétexte d'idéal plastique, elles déforment radicalement la nature. Un dieu serait impuissant à les animer. Le miracle de Pygmalion échouerait contre leur inaptitude au mouvement de la vie.

Nous offrons à l'investigation individuelle, que nous avons appelée, une dernière branche de comparaisons. Nous montrerons plus loin E. Delacroix impropre à la transcription littérale de la réalité ; au contraire, voyons à l'œuvre M. Ingres en face de la réalité contemporaine. Les portraits forment une série des plus intéressantes parmi les productions de cet artiste. Quel est leur vrai mérite, sinon leur caractère réel ? On a trouvé là encore un certain idéalisme, nous l'y trouvons aussi ; mais toujours semblable à lui-même, ne portant que sur la forme : l'élégance des mains, l'ajustement des draperies ; et comme il est dans les principes du peintre de modifier la vérité selon le type de sa fantaisie, il fait loucher la plupart de ses personnages, il estropie le bras droit de Mme D..., il rapporte à un visage connu les bras d'un modèle étranger ; en un mot il s'aban-

donne à tous ses caprices. Est-ce là l'idéal ? Le plus beau portrait que, d'un aveu unanime, M. Ingres ait jamais exécuté, est celui de M. Bertin. C'est un chef-d'œuvre, soit ! un chef-d'œuvre de réalité. Qui oserait répondre que signé d'un nom moins autorisé il eût obtenu son légitime succès ? — Que le public achève de s'éclairer à l'aide de ses propres ressources ! Nous ne contestons pas le talent de M. Ingres : malgré sa théorie de l'altération volontaire de la vérité, il est et il reste un dessinateur parfois intéressant Mais qu'on le présente comme un peintre spiritualiste, cela nous paraît dépasser les bornes de l'imagination et se jouer du bon sens le plus vulgaire. Puisse un goût pur nous préserver en peinture d'un retour à l'ascétisme de l'art gothique, à la maigreur des maîtres italiens primitifs, sous prétexte de tuer le corps au profit de l'esprit ! Mais faisons aussi des vœux non moins ardents pour qu'on cesse de baptiser du nom d'idéal les raffinements du réel, et de considérer comme idéaliste un peintre essentiellement réaliste et matérialiste, M. Ingres, qui, par une fatalité singulière, a usé son talent à contrarier la matière et la réalité.

III

NOTES BIOGRAPHIQUES

M. Ingres est mort en janvier 1867.

Les illustres champions de la grande bataille qui partagea en deux camps ennemis les artistes de la première moitié de ce siècle, Ingres et Eugène Delacroix, les fiers adversaires dorment aujourd'hui de l'éternel sommeil. En un court espace de temps, ils nous ont quittés : celui-ci pâli, usé, jeune encore, consumé par la lutte et par la fièvre de son génie, ayant vécu double et triple ; l'autre chargé de gloire et d'années, ayant eu le temps d'oublier les difficultés des premières heures, au cours paisible de sa vieillesse longue et respectée. Delacroix s'en est allé par un jour d'été sous l'accablante chaleur des nuées d'orage obscurcissant tour à tour et rendant à sa dépouille mortelle la lumière éblouissante des midis d'août ; — Ingres par les froides et limpides clartés des soleils d'hiver. En ces fortuites coïncidences, l'imagination poétique des Anciens n'eût-elle pas voulu

voir un calcul des puissances supérieures qui président à la destinée des grands hommes ? N'eût-elle pas trouvé là un thème, pour quelqu'une de ces métamorphoses qui revivent dans les poèmes d'Hésiode et d'Ovide ; un symbole du clair esprit qui conçut l'*Apothéose d'Homère*, un symbole du génie violent et passionné qui jeta comme un cri de douleur l'admirable *Pietà*, comme un cri héroïque l'*Entrée des Croisés à Constantinople*.

Si le glacial baiser de la Mort suffit à dégager notre âme des terrestres rancunes, les deux nobles ombres se sont fraternellement rencontrées au seuil des demeures élyséennes ; déposant leur rivalité passagère, elles sont désormais entrées dans la paisible sérénité des immortels. Malheureusement cette paix ne s'est pas faite entre leurs admirateurs respectifs plus que jamais divisés ; sur la tombe du plus heureux, du dernier survivant, du triomphateur, on a prononcé de dures paroles de mépris pour l'autre, pour celui qui avait le premier succombé. En ce qui nous concerne, dégageons-nous d'une telle partialité si blessante, en quelque sens qu'elle se porte. Disons simplement comment et par où M. Ingres a été grand ; disons sa vie.

M. Ingres, né à Montauban, avait pris de notre Midi une extrême vivacité de gestes, un certain emportement d'élocution ; mais, on l'a dit et bien dit, par d'autres côtés, par son énergie tenace et volontaire, il était plutôt breton que méridional. A seize ans il vint

à Paris et entra dans l'atelier de Louis David le dur dominateur de notre école, à cette époque le peintre du *Marat,* du *Lepelletier-Saint-Fargeau* et plus récemment des *Sabines*. M. Ingres est donc un fils direct des hommes de la Révolution. S'il avait gardé quelque chose de la vivacité du Midi, il avait bien aussi emprunté de leurs soudaines violences aux hommes de ce temps-là ; elles éclataient chez lui dès qu'il était atteint d'une façon quelconque dans l'unique objet de sa passion qui fut l'Art. Voici un exemple, un trait de caractère.

Il entre, un jour de ses dernières années, chez un restaurateur de tableaux. Celui-ci examinait au moment même un portrait de maître qu'un malencontreux essai de nettoyage avait complètement défiguré. L'amateur maladroit, un général, dit-on, assistait avec anxiété à cet examen. A l'arrivée de M. Ingres, on place le tableau malade sur un chevalet, en pleine lumière. La plaie était affreuse, la tête aux trois quarts effacée. Dès l'abord, les regards du maître s'arrêtent sur l'œuvre mutilée; il approche, regarde longtemps, reconnaît sous la blessure une peinture magistrale. Son sourcil se fronce. Les traits de son visage révèlent une profonde émotion ; puis tout à coup, dans le silence de l'atelier, d'une voix tonnante : « Quel est, s'écrie-t-il, le misérable qui a commis un tel meurtre ?» Il continue quelques instants sur le même ton, et, se retournant vers le général qu'il ne savait pas le coupable : « Voyons, Monsieur, je

ne vous connais pas, mais n'est-ce pas que c'est un crime, n'est-ce pas que c'est infâme de faire de pareilles choses ! Vous ne répondez pas : mais dites-moi donc que c'est abominable qu'il y ait des gens pour croire que leur argent d'acquéreur leur donne le droit de porter la main sur les œuvres d'art ! » Le général balbutiait, M. Ingres revenait au tableau et retournait à son interlocuteur, en sollicitant, exigeant un avis. Entre deux interpellations, par une suite de manœuvres qui révélaient un tacticien militaire, l'amateur si vertement puni réussit à gagner la porte et à s'esquiver. — Il ne revint de six mois s'informer de son tableau, et encore eut-il soin de demander, avant de pénétrer dans l'atelier, si M. Ingres n'était pas là. « Je ne passe pas pour un poltron, dit-il alors, mais j'avoue que je n'étais pas à mon aise devant la colère de ce petit homme. « Ajoutons ce détail important : le premier emportement un peu apaisé, l'illustre artiste reprenait l'étude du portrait, l'analysait, se désespérait quand la trace effacée des contours lui échappait. Il fit plus. Aidé par sa grande science de dessinateur, par sa connaissance profonde des maîtres, ayant retrouvé ce contour perdu, il tint à le fixer lui-même, et fit avec un soin jaloux, avec respect, avec amour, œuvre de restaurateur ; il rendit ainsi une peinture précieuse à la vie. On voit que si sa vivacité était prompte à s'allumer quand sa passion était en jeu, il mettait aussi à la servir une patience rare et désintéressée.

A vingt ans, M. Ingres obtint le prix de Rome. Son

tableau de concours représente *Achille recevant dans sa tente les envoyés d'Agamemnon ;* il fait partie de la collection des grands prix conservés à l'Ecole des Beaux-Arts. Le jeune lauréat ne put partir pour Rome immédiatement, les événements politiques s'opposaient à ce départ. Il fit à Paris un séjour forcé de cinq années, pendant lequel il peignit quelques portraits, quelques tableaux d'histoire, un *Bonaparte, premier consul*, un *Napoléon sur son trône*, en grand costume impérial, et une allégorie de *Napoléon au pont de Kehl.* Je ne sais où sont placés les deux derniers, le premier appartient à la ville de Liège qui l'envoya à l'Exposition universelle de 1855. M. Ingres partit enfin pour l'Italie. Arrivé à Rome, il fit, entre autres compositions, *Œdipe et le Sphinx,* le *Tu Marcellus eris*, les *Odalisques* célèbres, des tableaux de genre sur des sujets plus modernes : *Raphaël et la Fornarina*, le *Pape Pie VII* tenant chapelle, un de ses meilleurs morceaux de peinture, *Roger délivrant Angélique,* la *Francesca de Rimini*, et un grand tableau qui est resté le modèle toujours imité de la peinture religieuse contemporaine. Ce tableau est au Luxembourg, il représente *Jésus-Christ* donnant à saint Pierre les clés du Paradis en présence des apôtres. Cette variété de compositons prouve l'activité d'esprit de l'artiste et l'ardeur qu'il apportait à l'étude. Ses premiers tableaux se ressentent des leçons de son maître David. Il s'en dégagea cependant, s'attacha aux maîtres primitifs d'abord et bientôt exclusivement à Raphaël.

En 1820, il quitte Rome pour aller à Florence, où il reste quatre ans. C'est de Florence qu'il date l'*Entrée de Charles V à Paris* et le *Vœu de Louis XIII* qui appartient à la cathédrale de Montauban. La critique avait été sévère jusque-là pour celui qu'elle devait exalter un peu plus tard, et l'artiste vivait péniblement dans la solitude. Un de ses biographes a raconté la difficile situation de M. Ingres en ces années douloureuses. « En 1823, Etienne Delécluze, un autre élève de David, qui mourut critique d'art au *Journal des Débats*, passe par Florence. On lui dit qu'un peintre français s'y est établi. Son nom ? Ingres. Un ancien camarade ! Delécluze court chez son ami et justement le trouve achevant la première figure (la Vierge) d'un tableau qui devait être le *Vœu de Louis XIII*. Elle était merveilleuse, cette vierge. Ingres pourtant, découragé, attristé, incertain, parlait de laisser là sa toile. Quelle était sa vie en effet ? Il gagnait son logis, le prix de ses couleurs, son pain, à faire des portraits à la mine de plomb, des tableautins, des croquis, du commerce. Et *pourtant il avait quelque chose là !* Et il portait dans sa tête l'*Apothéose d'Homère.* » Delécluze le presse de terminer son tableau, l'encourage, le remet au travail. « Un an après, le *Vœu de Louis XIII* était exposé au Louvre, apprécié et loué comme il le méritait, et l'artiste ne quittait pour ainsi dire Florence que pour entrer à Paris et à l'Institut. » L'Académie s'était auparavant montrée d'une médiocre tendresse pour l'artiste ; elle

le confondait volontiers avec les jeunes révolutionnaires qui, de la plume, de la voix, du pinceau, du ciseau, lui faisaient une guerre à outrance. Le *Charles V*, la *Francesca*, la *Chapelle sixtine*, passaient pour autant de gages d'alliance donnés à l'école romantique. Le *Vœu de Louis XIII* la fit revenir de ses préventions et elle bénéficia de ces coups d'éclat successifs, le *Saint Symphorien* et l'*Apothéose d'Homère*.

Le *Martyre de saint Symphorien*, exposé en 1827, rencontra des adversaires aussi passionnés que l'étaient les admirateurs. Plus sensible aux critiques qu'aux éloges, le maître renonce à exposer, veut quitter Paris et obtient, en effet, de retourner à Rome, mais alors comme directeur de l'Académie de France (1834). La *Stratonice*, la *Vierge à l'hostie*, l'*Odalisque et son esclave*, furent peints à la villa Médicis, où il dirigea l'école jusqu'en 1841, date de son retour définitif à Paris.

Peu de temps avant de mourir, M. Ingres montrait, dans une des salles de l'Exposition du boulevard des Italiens, deux œuvres récemment achevées : *la Source* (1861) et le *Jésus au milieu des Docteurs*. Il avait également terminé une autre composition, *lé Bain turc*, œuvre sénile dont il serait cruel d'analyser les tristes défaillances. Ce tableau est le dernier de la série des peintures exécutées par M. Ingres depuis 1841. Parmi les œuvres de cette époque, il faut encore citer les vitraux de la chapelle Saint-Ferdinand , de Dreux, et l'*Apothéose de Napoléon I*er, qui occu-

pait un des plafonds de l'Hôtel-de-Ville de Paris, la *Jeanne d'Arc*, la *Vénus Anadyomène*, de nombreux portraits, entre autres celui de Chérubini ; un portrait célèbre, celui de Bertin, est de 1832.

Telle est, par les sommets essentiels, l'énumération des travaux accomplis par M. Ingres en cette longue et honorable vie entièrement vouée au travail.

M. Ingres a été surtout un grand caractère. Sans qu'on le connût, il imposait à ses adversaires les plus résolus une très haute, une très respectueuse estime. Ici je laisse de côté toute discussion esthétique, toute question de ligne et de couleur. Cette question viendra en son temps. Ce qu'il faut proclamer sans plus attendre, c'est la moralité profonde de l'exemple offert par cet homme ardent, violent, passionné, injuste même, mais très-noble en la droiture de ses convictions. Pour elles, il eût sacrifié fortune, honneurs, son poignet droit. Cela est beau et grand.

Il a eu au suprême degré — et en ceci personne ne l'a dépassé — le respect de son art poussé jusqu'au culte. A ce sentiment si puissamment enraciné dans son être, il dut sa plus grande force d'artiste, je veux dire la conscience.

Peu de mois avant sa mort, il rencontre dans un atelier ami un groupe de peintres (parmi eux se trouvaient M. Bracquemond, le graveur, et M. Edouard Manet). Il n'avait jamais vu ni même entendu parler probablement d'aucun de ces jeunes gens. Il s'informe auprès du maître de la maison, qui, sans nommer per-

sonne, sans rien préciser, lui dit : « Ce sont de jeunes artistes qui cherchent leur voie. » Il saisit le mot au vol : « Vous cherchez, Messieurs, dit-il ; eh bien ! permettez à un vieux peintre de vous donner une leçon au passage. » Et s'approchant d'un panneau de l'école primitive allemande posé dans l'atelier : « Tenez, voilà un Van Eyck admirable ; » il en détailla la beauté avec la sûreté de son goût et il ajouta : « C'est donc un merveilleux chef-d'œuvre... Mais savez-vous pourquoi encore c'est un chef-d'œuvre ? C'est que... voyez, découpez cette peinture en petits morceaux, supposez tous ces morceaux dispersés... aujourd'hui, comme dans un siècle, comme dans dix siècles, l'artiste qui retrouvera un de ces fragments, s'écriera : « Que c'est beau ! » Et aussitôt : « Voilà l'œuvre d'un peintre honnête !... Voyez ces mains, ces étoffes, ces perles. Voilà qui est honnête ! C'est ce qui nous frappe devant un fragment de statuaire antique : « C'est beau et c'est honnête !... » « Vous cherchez, Messieurs ?... Si vous ne pouvez forcer l'admiration, tâchez au moins qu'on dise en voyant votre peinture comme de celle-ci : « Voilà l'œuvre d'un peintre honnête ! » Belle leçon et pratiquée d'exemple par le maître en sa longue carrière !

La conscience dans l'art : en ces mots se résume la plus noble et la meilleure tradition de l'école de David. M. Ingres a prolongé cette tradition à travers ce siècle, il l'avait transmise intacte à ses élèves, au plus distingué, à Hippolyte Flandrin. Aussi, dans l'œuvre de

l'artiste, l'effort étant fait, poussé à ses dernières limites, pour réaliser la perfection, le résultat de cet effort se montre à nu : on dévoile hardiment les faiblesses, les lacunes, comme on montre fièrement les grandes qualités ; nulle tricherie, nul escamotage ; en un mot vulgaire : point de *ficelle*, et c'est un signe de race pour un maître.

Quand on peut se dire sincèrement, et en toute équité, qu'on n'a rien épargné pour atteindre au parfait, quand, avec cette rigidité de volonté, on n'est pas un homme médiocre, on doit puiser dans cet examen de soi-même la force de résister aux dénis de justice qui vous peuvent frapper. On n'en souffre pas moins, mais on a par le fait la grande science du succès, on sait attendre, on sait persister dans la voie choisie, la conviction se fait inébranlable, on sait *durer*. Telle a été la grande force de M. Ingres en ses très longs et pénibles débuts. Où cet homme qui était appelé à une si grande renommée eût-il trouvé la patience de rester jusqu'à plus de quarante ans le plus obscur des élèves de David, s'il n'avait eu pour le secourir cette grande conviction qu'il avait fait de son mieux, qu'il avait mis dans ses œuvres toute sa conscience d'artiste ? J'insiste sur ce côté très noble du caractère de M. Ingres, et, en ce temps-ci, cette insistance ne paraîtra point déplacée à ceux qui constatent à nos expositions quel vaste lit s'est creusé dans l'art, aux dépens de la conscience, la dextérité de la main, je veux dire la souplesse employée à escamoter et à tourner les difficultés.

L'illustre peintre d'ailleurs eut de son vivant la récompense de ce que je ne crains pas d'appeler sa vertu d'artiste. Je ne parle pas seulement des dignités inespérées qui ont couronné sa carrière ; il eut aussi cette gloire et ce mérite d'être un chef d'école. Delacroix vécut solitaire, Ingres toujours entouré. On le disait sur sa tombe et c'est vrai ; il était chéri de ses élèves comme maître et aussi comme homme. Il imposa toujours le respect, je dirai presque l'affection à ses adversaires, par son caractère si noblement désintéressé, tout d'une pièce, engagé jusqu'aux moelles dans sa passion pour l'art. Aussi quand il exprimait son opinion en ces matières qui le trouvaient toujours si sensible, il était franc jusqu'à la dureté, dût-il, l'instant d'après, racheter ses bourrades par des élans de bonté toute paternelle. Pour ceux qu'il aimait, il était absolument dévoué, s'inquiétant d'eux, de leurs succès, de leurs revers, prenant fait et cause pour eux, se séparant avec éclat du jury qui avait refusé un portrait de Flandrin. Avec tout cela, intolérant, violent, jaloux. Un jeune homme qu'il connaissait d'enfance était aussi plein d'affection pour Delacroix ; ce nom arrive dans la conversation. « Delacroix ! s'écrie M. Ingres, faites-en votre ami, si vous y tenez absolument ; mais surtout ne le considérez jamais comme un peintre ! »

M. Ingres était, dans sa quatre-vingt-septième année, plein de force encore. Quelques jours avant de mourir, il donnait dans son appartement du quai Voltaire une

soirée de musique. Il adorait en dilettante, en amateur-exécutant, cet art délicieux. L'excellent violoniste Sauzay, le savant et délicat interprète des chers maîtres classiques, était de son intimité et lui a dédié sa belle étude sur le *Quatuor*. Ce soir-là, M. Ingres allait, venait dans son salon, fredonnant des motifs favoris, faisant recommencer ses morceaux de prédilection.

Il tirait d'ailleurs innocemment vanité de sa force persistante. Se trouvant à la fin de sa vie dans un salon avec une personne presque tombée en enfancé, quoique ayant à peine dépassé soixante ans, le malade se retire le premier. La porte fermée, M. Ingres, qui, je le répète, avait alors quatre-vingt-six ans, se redresse et dit avec orgueil et enjouement : « Croyez-vous que j'en serai là, moi, *quand j'aurai soixunte ans !* » Le mot n'est-il pas superbe d'audace chez un homme plus qu'octogénaire ? Ce qui est mieux, c'est que cette audace était justifiée. Par la verve, par la chaleur qu'il mettait en ses relations, il n'avait pas soixante ans.

Ame saine entre toutes, il semble que chez lui le moral ait imposé au corps sa merveilleuse santé. Ingres est mort debout.

IV

ANALYSE MORALE. — CONCLUSION

M. Ingres est la négation même du XIXe siècle. — L'artiste a repoussé l'inspiration personnelle. — M. Ingres pouvait être un peintre de premier ordre. — L'indifférence en peinture. — L'émotion esthétique. — M. Ingres est peintre et non artiste. — Il n'est pas dénué de sentiment. — Influence de M. Ingres sur l'art français. — Ses élèves. — Les néo-grecs. — La vie de M. Ingres est un exemple. — La volonté et la sincérité. — La tâche de l'avenir. — Le public et les jeunes talents. — Le public et la critique. — Conclusion.

Pour bien comprendre certaines physionomies dépourvues d'originalité, ordinaires, sans être pour cela vulgaires, mais dénuées de relief et de vie propre, il faut une application plus grande que pour saisir et pénétrer les types originaux ou rares. C'est ainsi qu'au premier examen l'œuvre de M. Ingres amène l'observateur à penser que ce peintre est, dans l'art, particulièrement hostile à l'expression physionomique. Si on analyse plus attentivement ses productions peu

nombreuses, on reconnaît qu'il est bien plutôt antipathique au vrai sous toutes ses formes. E. Delacroix nous apparaîtra comme la vivante affirmation du XIXe siècle ; nous pouvons dire que M. Ingres est la négation même de ce siècle qui, malgré ses défaites, aura la gloire d'avoir poursuivi de ses efforts le vrai physiologique, historique et moral. M. Ingres a fermé les yeux à la vérité, il s'est perdu par la convention. Il n'a pas osé sortir franchement du cercle des choses acceptées avant lui ; il n'a pas tenté de grossir la somme des acquisitions antérieures. Dans son respect pour la tradition (respect plus futile qu'il n'en a l'air), il a craint de porter atteinte aux règles établies ; il eût considéré comme sacrilège celui qui l'aurait fait. David, son maître, lui avait pourtant donné l'exemple en rompant hardiment avec une tradition existante. Néophyte soumis, martyr complaisant d'une fausse doctrine, il a manqué volontairement d'initiative. Il est difficile de l'en absoudre. Si en effet un homme a le droit relatif d'émettre une idée fausse lorsqu'elle lui est personnelle et de la soutenir quand même, personne n'a le droit d'épouser les convictions erronées de ses prédécesseurs, sous peine de se voir relégué au second plan : et c'est ce qui arrive pour M. Ingres. Il a voulu occuper le premier rang sans faire ce qu'il fallait pour y atteindre ; voilà pourquoi examiner son œuvre comme celui d'un maître, c'est s'exposer à un désenchantement assuré. Quoique son tempérament de peintre fût infiniment plus fort que celui d'Ary

Scheffer, il a malheureusement prouvé qu'il lui fallait, comme à l'auteur des *Mignons,* l'autorité d'un précédent; il ne s'est jamais aventuré que sous le couvert d'un plus grand que lui. Ce qui l'a sauvé de l'abîme où a roulé Ary Scheffer — l'imitation successive et inconstante — c'est la sévérité de son caractère, qui lui faisait regarder comme une faiblesse toute transaction de ce genre. Nous l'avons vu, même sous l'empire de Raphaël, ne jamais renier David. Il s'était engagé vis à vis de ce dernier, il n'a pas voulu trahir sa foi. Rien de plus honorable ; mais, en rejetant l'imitation, le peintre ne devait pas repousser l'inspiration personnelle. Celle-ci écartée, il n'est plus resté de place dans son talent que pour l'habileté. S'il avait voulu montrer plus de confiance en soi, s'il avait voulu mettre eu œuvre sa dure intelligence et suppléer ainsi au génie qui lui a été refusé, M. Ingres eût été, je n'en doute pas, un peintre de premier ordre.

Ni mélancolique, ni absolument froid (bien moins froid que David), nullement spirituel, encore moins expérimentateur, il n'a visé qu'à surpasser son maître dans l'exécution, et n'a compris les beautés de l'art que quand il n'était plus temps (cette révélation trop tardive nous explique sa conversion à Raphaël). Suscité par un autre esprit, plus vaste et plus fécond, il serait allé beaucoup plus loin. Dans quelque voie qu'il eût été engagé, il devait, comme il l'a fait, marcher indéfiniment et, sans s'effrayer des obstacles, arriver au succès ; mais le sillon où il est tombé était

tellement ingrat qu'après lui avoir fait rendre tout ce qu'il contenait, il n'a obtenu, pour prix de tant d'efforts, qu'un succès du moment et sans garantie de durée. Cependant, suffisamment doué comme peintre, s'il avait creusé davantage les sujets classiques, s'il y avait mis plus d'étude et d'analyse, peut-être eût-il complètemert réussi. Mais, hélas! il a produit ce qui était en lui, l'indifférence en peinture.

Indifférents, insignifiants, tels sont les sujets qu'il a exploités. Il a beau travailler consciencieusement, copier minutieusement soit l'homme (sauf corrections), soit les objets extérieurs, soit les effets de groupes (notons en passant que M. Ingres n'a jamais peint de paysages dans ses tableaux), tout cela manque de largeur, de souffle et d'émotion. Faut-il nous étonner de l'absence d'émotion dans les œuvres du peintre? L'émotion esthétique s'accomplit par une sorte de fermentation intérieure, une fusion, un bouillonnement de nos sentiments mis en éveil à la vue de la beauté. Or, chez M. Ingres les sentiments et les convictions n'ont jamais été que des résolutions du cerveau précisées d'avance par l'éducation, à peine raisonnées, toujours acceptées. Nature nouée fort jeune, il ne pouvait rien produire qui ne fût arrêté; son tempérament avait perdu de très bonne heure l'élasticité, la faculté de l'émotion.

M. Ingres est peintre, plus que, trompé par son œuvre, on a bien voulu le dire. La nuance juste, c'est qu'il est peintre et non artiste, il voit bien les formes,

il n'en voit pas l'âme, il n'a pas en lui le *Mens agitat molem.* Son sentiment artistique est en trop constant équilible avec sa nature forte et positive, il ne la domine pas assez. L'auteur de l'*Apothéose d'Homère* a peu d'imagination, et lorsqu'il a essayé de la mettre en œuvre, elle était gênée, étouffée par l'esprit méthodique et froid qui reprenait impérieusement ses droits. M. Ingres a toutefois des fibres délicates ; exempt de passion, il n'est pas tout à fait dénué de sentiment ; çà et là dans ses œuvres on croit en voir un éclair. Simple amateur, seul dans son atelier, il en aurait donné plus de preuves que n'en a donné le peintre toujours en vue, représentant un parti, forcé de répondre aux exigences de la critique et aux désirs du public, d'un public européen, pour maintenir son influence.

L'influence de M. Ingres a été moins considérable qu'on ne le croirait ; la raison en est simple. Il n'a fait vibrer aucune corde ; il n'a pas remué la foule assez profondément pour l'égarer ou l'enseigner. Son école forme un groupe de peintres élevés, sans grande force, d'une énergie très effacée, d'une individualité fort pâle ; une élite désintéressée, distinguée, dont la figure la plus remarquable est M. Hippolyte Flandrin. Peu de portraits de M. Ingres montrent la fermeté, la vérité, la chaleur qui animent celui de Mlle M., connu sous le nom de la *Jeune fille à l'œillet,* exposé par H. Flandrin en 1859.) Au-dessous d'eux apparaît la petite école des néo-grecs, qui mettent la partie légère

de l'histoire ancienne en rébus ; ils sont à David ce qu'une opérette des Bouffes-Parisiens est à une tragédie lyrique, l'*Orphée aux Enfers* de M. Offenbach à l'*Orphée* de Gluck, un passe-temps, un jouet sans consistance qui n'arrête même pas la critique. Il n'y a donc en réalité rien à craindre de l'influence de M. Ingres. Livrés à eux-mêmes, ceux qui suivent ses traces eussent été plus faibles encore et, parmi eux, aucun ne reprendra la direction d'une école dont le public commence à s'éloigner. Moins recherché qu'il y a quelques années, le talent de M. Ingres deviendra un thème à regrets et désolations pour ceux qui voudraient arrêter l'esprit humain à certaines bornes et ne s'expliquent pas qu'il les franchisse ; M. Ingres est et sera longtemps encore le dieu de la peinture pour ceux qui, tournés du côté du passé, se plaisent à en assembler tous les éléments, toutes les vertus pour en douer un seul homme.

Ce que M. Ingres, par sa vie, doit être pour chaque peintre, c'est un exemple ; elle a la vertu d'un enseignement ; elle montre de quelles forces dispose la volonté. Mais, ne l'oublions pas : la ténacité est une faculté que peu de personnes savent employer et qui réussit rarement lorsqu'elle est seule. L'exemple de M. Ingres est une exception ; mais, fût-il une règle, il n'assurerait que le triomphe matériel. Il y a au-dessus de ce succès éphémère un triomphe plus enviable et la postérité le consacre toujours. Il ne s'obtient pas uniquement par l'effort de la volonté, il faut aussi,

pour y arriver, s'efforcer de porter en soi, et de projeter au dehors la lumière et la sincérité.

On ne saurait trop insister sur la nécessité où se trouve la peinture moderne d'être affranchie de toute espèce de conventions mondaines ou morales sur le temps présent. Où sont les hommes qui embrasseront leur siècle d'un coup d'œil assez hardi pour le transporter dans l'art par ses côtés vrais, grands, beaux et généreux ? Ils n'auront qu'un écueil à éviter. Rendre la vie moderne sous ses apparences superficielles, sans l'approfondir et la généraliser, c'est s'exposer à ce que la postérité reconnaisse la date exacte de la production, c'est tomber dans l'actualité. La tâche glorieuse — elle est difficile — c'est de ne rien donner qui ne puisse aller à toute âme, à toute époque, en tous pays.

Le grand artiste qui se proposera cette fin aura tué la convention ; et, s'il ose s'affirmer hardiment, qu'il ne redoute aucun échec : toutes les flatteries lui sont d'avance réservées. Ne venons-nous point d'expérimenter qu'il n'y a pas de plus sûr moyen d'être idolâtré que de s'idolâtrer et de s'ériger à soi-même une chapelle ? Douloureuse expérience !

Le public qui encourage, et — malgré eux souvent, — maintient les jeunes talents dans une voie fausse ne sait pas combien il en a perdu. Il rejette à un moment donné la responsabilité de ses encouragements, et ne laisse aux artistes qu'il a trompés que le stérile avantage d'avoir flatté leur temps et d'avoir été flattés par

lui. Ce public, lui-même, quand sera-t-il enfin las d'applaudir à toutes les idées fausses, quand cessera-t-il de se laisser imposer, malgré sa légèreté, par des apparences de sérieux et de gravité? Personne ne pourrait le dire, car, pour cruel que ce soit, il faut bien se l'avouer: l'art en France n'est fêté que parce qu'il est une distinction et une aristocratie de l'esprit. Voilà pourquoi celui qui le prendra de très haut avec l'opinion et affirmera son génie sera, par le plus grand nombre, accueilli avec joie et sans contrôle. Voilà pourquoi aussi la minorité qui juge par ses yeux, qui cherche la raison des choses, est forcée ou de taire ses réclamations ou de les modérer, si elle veut se faire écouter. Le public ne souffre pas que l'on touche à ses élus du jour, dût-il les abandonner le lendemain. M. Ingres est la plus illustre victime de sa faveur. La critique, enchaînée, n'a pas pu dire à ce peintre, dont la vie si honorable, toute vouée au travail, lui inspirait une respectueuse admiration, que l'art se suicide par l'imitation et qu'il n'a pas de raison ni de puissance pour exister, s'il n'est une force, une libre émanation du génie individuel.

EUG. DELACROIX

EUGÈNE DELACROIX

LES PEINTRES ET LES SIÈCLES

Les peintres, plus encore que les écrivains, ont le privilège de révéler par leurs œuvres l'esprit des sociétés. On saisit avec plus de précision l'état moral de la France aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, dans les tableaux du Primatice, de Rubens, de Lebrun, de Watteau, de Boucher, que dans les ouvrages de Rabelais, de Descartes et de Voltaire, toujours en avant de leur temps. Je ne cite ni Poussin, ni Le Sueur ; l'un à Rome, l'autre aux Chartreux, ils s'isolent du monde qui les a meurtris, — ils sont en leur siècle l'austérité.

La France de Louis XV, de la Régence, de Louis XIV, de Marie de Médicis, de François Ier, païenne, chevaleresque, fastueuse, galante et corrompue, a su laisser son empreinte dans les œuvres de quelques peintres qui ne sont pas tous des maîtres. Quel est donc l'artiste moderne qui porte essentiellement la marque du

XIXe siècle ? Est-ce David, né de la République ? Est-ce Gros, fils de l'Empire ? Ils n'ont surpris chacun et compris qu'une date. Est-ce Géricault ? Géricault mourut trop jeune, et si grand qu'il soit, il fut vraiment plus grand en virtualité, en puissance, en pressentiment qu'en action effective.

L'auteur de *la Méduse* écarté, quel homme aura eu l'esprit assez vaste pour réfléchir, même avec des imperfections, des réductions, des lacunes, ce mouvement social immense qui, parti de 1789, n'a pas encore su trouver son équilibre moral ? Cet homme s'est développé parmi nous, il existe ; on l'a nié longtemps, quelques-uns le nient même aujourd'hui, et la postérité lui réserve plus d'une négation nouvelle. Cela ne peut nous surprendre : il est l'image d'un siècle qui, lui aussi, sera dans la postérité l'objet de plus d'un doute. Le peintre à qui je fais allusion a compris toutes les passions, les inquiétudes, les troubles, les incroyances de son siècle, et, pour n'en avoir pas eu toutes les charités, il n'en doit pas moins être considéré comme ayant obtenu dans l'art l'expression la plus fidèle de l'époque au milieu de laquelle il a grandi.— Le nom de ce peintre ? Je l'ai écrit en tête de ces pages qui lui sont consacrées : c'est Eugène Delacroix.

Les cadres de notre étude sur E. Delacroix se trouvent naturellement indiqués par le point de vue que sa personnalité nous impose. L'unité de son œuvre est absolue comme talent et comme inspi-

ration ; nous avons le droit, par conséquent, de négliger l'ordre chronologique de sa production, pour nous attacher exclusivement à le suivre et à l'analyser dans les sphères diverses de son activité : le monde antique, le moyen âge, l'ère moderne, jusqu'à l'heure présente, enfin dans le monde des vérités ou des fictions religieuses.

I

SUJETS ANTIQUES

Gœthe et l'antiquité. — M. Delacroix : ses peintures à la Bibliothèque du Luxembourg. — Difficulté pratique, difficulté morale. — Le IVe chant de l'*Enfer*. — *Ovide*. — Triomphe de l'artiste sur lui-même. — Peintures au Palais-Bourbon : deux compositions capitales.— *Orphée*, *Attila*: le contraste. -- Plafond d'Apollon. — M. Delacroix a rendu la vie à un monde immobilisé.

Gœthe, un jour, emmena, dit-on, un de ses amis dans la campagne, le pria de se dévêtir et de marcher tout nu devant lui, près de la lisière d'un bois. Las, sans doute, de n'avoir d'autre image de l'antiquité que les fragments de sa statuaire, il voulut se donner une fois le spectacle, familier aux anciens, de la forme la plus parfaite se mouvant dans la nature. Cette épreuve, Gœthe ne la faisait pas seulement pour se figurer avec précision la valeur pittoresque du corps humain mariant ses nuances délicates aux nuances infinies des prés et des arbres verts, de l'azur

des eaux, des montagnes et des cieux ; il avait même une autre ambition que de contempler l'homme libre foulant le sein de sa mère, l'*alma parens*. Ce qui le préoccupait surtout, c'était de détruire en lui ce préjugé longtemps enraciné dans notre imagination, et qui nous cachait l'homme antique — et son corps et son cœur — pour ne nous laisser voir que des ombres, agissantes et parlantes peut-être, mais privées de sentiments, ou les immobilisant dans leur sérénité marmoréenne : en somme, de pâles et froides statues. Tous, nous avons eu à déchirer ce voile qui nous dérobait, à travers les âges, la vue d'un monde qui fut plein de vie. Mais nous commençons à nous faire à cette idée que les anciens étaient des hommes comme nous, qu'ils avaient des passions comme nous, et comme nous, enfin, une âme susceptible de jouissances divines, un cœur capables de cruels déchirements.

E. Delacroix a l'audace réfléchie de ses convictions et de ses intuitions (car il devine beaucoup). Le premier, il a osé retirer aux héros du paganisme et de la Fable leur masque de marbre. C'est dans ses peintures décoratives du Luxembourg et de la Chambre des députés qu'il faut étudier l'interprétation moderne et pittoresque de l'antiquité historique.

J'indique tout d'abord, afin de n'y plus revenir, la double difficulté que l'artiste avait à vaincre et qu'il a vaincue dans la décoration de la bibliothèque du Luxembourg. L'une pouvait embarrasser le praticien,

l'autre l'artiste, c'est-à-dire l'inventeur, le créateur. La surface que E. Delacroix devait couvrir a la forme d'une coupole éclairée seulement par une fenêtre placée en contre-bas, au niveau du parquet et dans une retraite profonde pratiquée dans l'une des parois latérales de la bibliothèque. L'effet de cette disposition architecturale est facile à concevoir ; la lumière n'arrivant que d'un seul côté, de bas en haut et d'un point assez éloigné, un grand tiers de la coupole reste plongé dans une pénombre inévitable, même par les plus beaux jours, dans une ombre complète, lorsque le ciel est couvert. C'est dans de semblables circonstances que se manifeste ouvertement l'incomparable science de E. Delacroix, sa merveilleuse entente de l'art de peindre, son éclatante supériorité sur les artistes de l'école française. Toute composition était destinée en cet endroit à rester en partie noyée dans une impénétrable obscurité, si, par un suprême effort de la couleur, l'artiste ne réussissait à trouver pour la zone de l'ombre les tons les plus légers, les plus clairs, les plus propres à réfléchir chaque parcelle de lumière, sans néanmoins retirer rien de leur valeur normale aux sujets de la zone éclairée. Un peintre bien intentionné, mais moins savant, moins *coloriste* — puisqu'il faut nommer cette aptitude particulière à E. Delacroix, qu'on lui a tant reprochée en la comprenant si peu — un peintre moins coloriste, désireux d'obvier à cet inconvénient, n'y fût arrivé qu'à l'aide de violents contrastes, d'oppositions heurtées et sys-

tématiques. C'est par une série de dégradations successives, mathématiquement exactes, quoique conçues d'instinct, que Delacroix a réussi à neutraliser les dispositions défavorables de l'architecture, et a réaliser une œuvre d'une parfaite unité de ton et d'aspect. Je n'ajoute que pour mémoire qu'à l'égal des maîtres italiens, il a fait se dresser et se mouvoir les figures de sa coupole selon les lois de l'équilibre vertical, malgré la courbe sphérique de la surface peinte. Ceci est bon à rappeler aux personnes qui croiraient trop facilement, pour l'avoir entendu dire, que E. Delacroix ne sait pas dessiner.

La seconde difficulté contre laquelle l'artiste avait à se défendre est toute morale. Un homme qui a quelque hauteur d'esprit n'accepte pas volontiers l'héritage de la banalité. Or, la décoration d'une bibliothèque exige une série de motifs tellement prévus et si souvent reproduits, qu'il est malaisé d'échapper au danger des redites, ou seulement des réminiscences. Comment varier cet inévitable sujet ? Grouper dans un espace donné le plus grand nombre de personnages illustres dans les lettres ou les arts : Homère, Socrate, Platon, Virgile, Ovide, etc., les noms arrivent en foule et ont été l'objet de mille compositions antérieures. Plus d'un peintre — même de mérite — eût échoué contre ce thème usé comme un lieu commun. La difficulté se compliquait pour E. Delacroix d'une contrainte toute nouvelle, imposée à la nature même de son talent, qui ne s'était révélé jusque-là que dans

la turbulence de la passion et la fièvre du mouvement. J'ai dit comment le praticien avait triomphé d'un obstacle purement matériel, la fausse distribution de la lumière ; voyons maintenant comment l'artiste a triomphé de ces obstacles d'une autre nature.

C'est à un poëte que le peintre a emprunté le sujet de sa composition. Au seuil de l'Enfer, Dante a entendu se moduler les soupirs pénétrants et résignés des hommes purs, des poëtes, des guerriers célèbres qui, avant la naissance du Christ, emplirent le monde de leur nom. C'est par l'Elysée des Sages qu'il entre dans l'abîme. E. Delacroix a paraphrasé mot à mot, et même en y ajoutant quelques détails, ce quatrième chant de l'*Enfer*.

Il a divisé sa composition en quatre grandes parties. Le groupe principal, qui reçoit la lumière, est dominé par l'imposante image d'Homère, vers qui s'avance, le genou à demi ployé, le poëte de la *Divine Comédie*, guidé par le chantre de *l'Enéide*. Autour du sublime aveugle se pressent Horace, le satirique ; Ovide, l'auteur des *Tristes* ; Lucain, tenant au poing le clairon de *la Pharsale*. Leurs yeux s'ouvrent pleins d'une sereine et bienveillante curiosité sur leur jeune frère qui, vivant, est descendu dans les limbes, d'où, par la faveur des dieux, il ressortira vivant.

La plus touchante figure de ce groupe, à mon sens, celle par où E. Delacroix a rendu la plus grande somme de vie intérieure au monde antique, c'est la figure d'Ovide, sur laquelle il est revenu à plusieurs

reprises. L'une des coupoles de la Chambre des députés représente *Ovide chez les Scythes,* et il a traité le même sujet dans les dimensions d'un tableau de chevalet. Le poëte qui écrivit *les Amours, les Héroïdes, l'Art d'aimer, les Fastes,* exerce une séduction visible sur l'âme du peintre. Mais ce n'est pas dans l'heureuse fortune qu'il le préfère, ce n'est pas au moment de la faveur du prince, aux heures frivoles et légères ; c'est dans la douleur de l'exil. L'artiste a pénétré et rendu, avec une puissance d'analyse morale très vigoureuse, cette fine et douce physionomie, élégante et voluptueuse, un peu molle, mais digne et charmante.

Au groupe d'Homère, il est intéressant de comparer celui d'Orphée qui lui fait face. Le poëte des temps héroïques y est représenté recevant ses tablettes des mains de Sapho, et dictant à Hésiode, sous l'inspiration de la Muse, les traditions mythologiques de la Grèce. L'anachronisme est tellement évident qu'il suffit de le mentionner pour désigner l'intention symbolique du peintre. Le caractère particulier à cette portion de la coupole est la grandeur qui s'équilibre avec la majestueuse élégance du groupe des poëtes par la simplicité familière des groupes voisins consacrés, l'un aux Grecs, l'autre aux Romains illustres. D'un côté Achille, Alexandre appuyé sur Aristote, Apelles qui s'apprête à fixer les traits du héros macédonien ; puis Platon, Alcibiade et Aspasie écoutant les leçons du « plus sage des mortels, » de Socrate, assis sous un bouquet de lauriers auprès de Xénophon et

de Démosthène. Du côté opposé, c'est Portia, montrant à Marc Aurèle les charbons ardents, instruments de son suicide ; c'est Caton d'Utique, tenant en main le Traité de Platon ; c'est Trajan, et plus loin Cicéron et César ; enfin, Cincinnatus. Sur cette simple énumération, on doit juger de l'ampleur de la composition.

Ce qu'il faut y admirer, c'est le juste caractère des têtes, des attitudes et des attributs, qui répand la clarté sur les intentions du peintre, et ne laisse aucun doute sur les personnages qu'il a voulu mettre en scène. Le charme de la coupole du Luxembourg réside surtout dans l'aisance avec laquelle, malgré leur grand nombre, toutes les figures qu'elle contient se partagent l'espace, se meuvent, vont et viennent en largeur et en profondeur dans le vaste paysage qui les encadre et constitue une des grandes beautés de l'œuvre. Le triomphe de l'artiste, c'est d'avoir su ployer la fougue de son tempérament pittoresque aux exigences d'un sujet qui réclamait impérieusement le calme et la sobriété de geste.

Lorsqu'on ne connaît le peintre que par ses tableaux de passion, l'on reçoit de la coupole du Luxembourg une impression inattendue, profonde et durable ; l'angle sous lequel on était habitué à le voir s'élargit sensiblement, on découvre de nouveaux jours dans son talent. Le plus grand éloge qu'on puisse faire de cette œuvre de E. Delacroix, c'est qu'elle est une de celles — et elles sont rares parmi les siennes — qui reposent l'âme du spectateur et ne lui laissent aucun

trouble. Après avoir attentivement considéré l'ensemble de cette composition où, dans une nature tout idéale et vraie, circulent, rendus à la vie, ces héros et ces sages, on éprouve une pleine satisfaction, on emporte avec soi un sentiment parfait de sécurité et de sérénité. Je ne crains pas d'insister sur ce point, qui est très important dans une appréciation de E. Delacroix ; il est urgent d'en prendre note à la décharge des restrictions morales que comporte son admirable talent. Appeler l'attention sur la quiétude que laisse la bibliothèque du Sénat, c'est l'appeler aussi sur l'influence contraire qui domine les autres productions du même artiste.

Le plafond de la bibliothèque des députés est distribué en cinq petites coupoles à quatre pans coupés et terminé aux extrémités par deux grands hémicycles. Il a fourni à Delacroix le prétexte de nombreuses variations sur le thème qu'il avait exécuté d'une façon magistrale au Luxembourg. L'idée qui a présidé aux décorations du palais Législatif offre l'intérêt d'une large conception historique qui se résume par ses termes opposés dans les deux hémicycles, représentant, l'un *le Berceau*, l'autre *le Tombeau de la civilisation antique*. Elle se complète par la série des morceaux intermédiaires destinés à indiquer les divers sommets de cette civilisation, c'est-à-dire *les Sciences*, *la Philosophie et l'Histoire*, *l'Eloquence et la Législation*, *la Théologie*, en dernier lieu *la Poésie*. Le peintre, c'est là son audace et l'un de ses mérites

personnels, a dédaigné l'allégorie qui eût offert ses faciles et banales interprétations à un esprit vulgaire. Il a franchement abordé le fond même de son sujet, en choisissant dans la biographie des personnages du monde grec et romain le trait caractéristique de leur supériorité. J'analyserais ces vingt tableaux, qui méritent chacun une étude à part s'il ne fallait se borner; je me contenterai donc de nommer, parmi les plus remarquables, *l'Éducation d'Achille; Lycurgue consultant la pythie*, *Hérodote interrogeant les mages ; les Bergers chaldéens inventeurs de l'astronomie ; la Mort de Pline l'ancien*, et *Démosthène haranguant les flots.*

Les deux compositions capitales ont été choisies par le peintre avec un art consommé, s'il a voulu prouver la souplesse, la variété et l'étendue de son double talent — interprétateur et pittoresque. Le premier hémicycle montre *Orphée venant policer les Grecs encore barbares et leur enseigner les arts de la paix.*

Dans l'éther d'un ciel élyséen inondant la nature de clartés rayonnantes, Minerve et Cérès, les chastes divinités, mère de l'Abondance et des Arts, planent d'un léger vol sur un groupe de pâtres à demi nus, de chasseurs ployant sous le gibier, de centaures haletants de leurs courses aux collines prochaines, de femmes, d'enfants, de nymphes encore humides de la molle étreinte des fleuves, d'animaux eux-mêmes qui se pressent, avides d'entendre le verbe du chantre inspiré qu'ils couvrent de leurs regards. Les paroles coulent douces comme le miel sur les lèvres du divin

poëte, leur chaleur pénétrante gonfle ces cœurs grossiers, leur sève parfumée fait éclore déjà sur le front dur des nomades les jeunes fleurs de l'intelligence. Aux abords de ce groupe, les premiers essais d'agriculture sont tentés, les génisses courbent sous le joug leur nuque docile, et prêtent aux mains des femmes leur pis gonflé de lait. D'un autre côté, quelques hommes, se répétant les leçons du maître, cherchent à lire, dans les entrailles fumantes des victimes, l'immédiat avenir de la tribu dont Orphée chante la gloire lointaine sur sa lyre aux accents ineffables.

Attila, suivi de ses hordes barbares, foulant aux pieds l'Italie et les arts, forme le sujet du second hémicycle.

Par flots, par torrents, par trombes, au galop furieux de leurs chevaux sauvages, aux lueurs des incendies et des éclairs, les Huns descendent du haut des Alpes, massacrant et pillant, poussant devant eux, comme un troupeau, les vieillards, les femmes et les enfants échappés au carnage. Eperdus, les fuyards hâtent le pas vers la mer, qui étend à perte de vue son implacable azur ; ils fléchissent sous le poids des dieux domestiques, des débris de l'art, des malades arrachés aux flèches ou à la hache des envahisseurs. Attila, calme sur son cheval aux crins incultes, à l'œil doux et curieux, — machine insensible et naïve sous le cavalier aux yeux de flamme, — Attila domine toute l'action avec une brutale et superbe indifférence. Impassible sous sa peau de loup, c'est la sublime image du Roi Barbare.

Orphée, — le calme, les parfums agrestes, la douceur lactée ; Attila, — l'ivresse du sang, l'horreur et l'épouvante ! — Le rayon et la foudre ! Entre ces motifs, le contraste est tellement grand, qu'une glorieuse coquetterie d'artiste ne me paraît pas étrangère à ce hardi rapprochement ; coquetterie légitime s'il en est, noble ambition, d'ailleurs, que celle qui consiste à se poser à soi-même de tels problèmes, où le cerveau joue un rôle puissant, où la main doit être si ferme et en même temps si souple qu'elle sache renoncer à ses prestigieux caprices, et suivre, traduire fidèlement les plus fines nuances de la pensée maîtresse.

En acceptant le programme tracé par Lebrun pour la décoration centrale de la galerie d'Apollon au Louvre, E. Delacroix ne s'est pas inquiété des allusions allégoriques à la puissance de Louis XIV. *Apollon vainqueur du serpent Python* n'est cependant point un sujet où l'idée ait lieu de se montrer ; elle laisse le champ libre à l'imagination. E. Delacroix n'a cherché dans l'exécution de ce plafond que le plaisir des yeux provoqué par la finesse des combinaisons plastiques et la richesse du coloris. C'est pourquoi, tout en rendant justice aux réelles beautés de cette œuvre, je n'insisterai pas ici, non plus que sur les peintures de la salle du Trône, au Palais Législatif, et du salon de la Paix, à l'Hôtel de Ville, où domine l'allégorie proprement dite. Ce n'est pas que le peintre n'y ait fait valoir de nouveau l'inépuisable variété de son talent, la fécondité de son imagination ; mais ces

qualités s'offriront, à notre analyse à propos d'autres compositions joignant à une égale valeur pittoresque une plus haute valeur de conception.

Les bibliothèques du Luxembourg et du Palais-Bourbon représentent, dans son plus grand éclat, l'antiquité interprétée par E. Delacroix. L'énergie du drame s'allie, dans ces peintures, à la saine vigueur des chairs ; elles montrent la chaleur au dedans, l'harmonie eurhythmique au dehors, car Eugène Delacroix traduisant, selon le sentiment moderne, l'existence de peuples disparus, a ressuscité le monde antique embaumé, rigide sous les bandelettes pressées de la peinture dite de style, et lui a rendu la vibration de la vie intérieure.

II

SUJETS MODERNES

La barbarie du moyen âge. — L'*Entrée des Croisés à Constantinople.* — Le génie pathétique. — E. Delacroix voit-il la réalité ? — Unité de ses œuvres. — La vérité et la réalité. — Idéal plastique de E. Delacroix. — La poésie et la prose dans l'actuel. — Sujets contemporains : la *Liberté* ; le *Massacre de Scio*. — Caractère de l'illusion dans l'art. — L'Orient de Delacroix. — Le *Naufrage de don Juan*. — Essais de caricature. — E. Delacroix est l'interprète de l'esprit moderne.

Les ténèbres de l'esprit et du cœur au moyen âge, les cruautés insouciantes, les opacités de l'intelligence, ont été exprimées par M. Delacroix dans un certain nombre d'œuvres violentes, comme *la Bataille de Nancy*, *le Meurtre de l'archevêque de Liège*, ou *la Bataille de Taillebourg*, cette vaste toile si bien remplie et qui se résume de geste et d'intention dans l'impétueux élan du roi Louis IX. Mais celle où il est allé le plus avant dans l'interprétation de la barbarie raffinée, c'est assurément

l'*Entrée des Croisés à Constantinople*. Il a mis dans cette composition, si parfaite au point de vue de la couleur, toute la puissance de son génie pathétique.

Dans l'ombre des architectures, les barons, fiers et raides, la lance haute, avancent au pas des grands chevaux de guerre. Leurs armures, leurs fanons se sont enrichis d'ornements étrangers. Les aigles d'Occident, descendus de leurs nids de rochers, ont pris à l'Orient pompeux son faste et sa parure. Sans s'arrêter au spectacle des agonies qui s'achèvent, des femmes demi-nues, échevelées, pleurant et relevant les morts, leurs regards glissent émerveillés sur le marbre des dalles, sur le porphyre des palais saccagés ; leurs cœurs de bronze sont inaccessibles aux sentiments de pitié. La lumière elle-même qui tombe par nappes aveuglantes sur les eaux bleues du Bosphore, réfléchie par les terrains et par les murailles de la ville toute blanche, la lumière n'est visiblement, dans ce drame, qu'un complice indifférent et dur.

Ce qui frappe le plus l'observateur qui étudie cette belle étoile, c'est l'accent sincère, l'apparence de vérité. Elle n'a rien de réel, cependant, et le plus mince étudiant en archéologie démontrerait facilement que tout y est faux au point de vue de la représentation matérielle du fait historique. Cette œuvre, néanmoins, est vraie de la vérité propre aux œuvres d'art, idéalement vraie. Je me prononcerai plus loin sur l'idéal de M. Delacroix, en ce qui touche les choses de l'ordre moral, mais c'est à propos de l'*Entrée des*

Croisés à Constantinople qu'il nous faut définir d'aussi près que possible son idéal relatif aux objets extérieurs.

Delacroix voit-il la réalité ? J'ose affirmer que non. Eug. Delacroix n'a jamais bien vu ni un arbre, ni une montagne, ni un cheval, ni un visage humain. La nature agit sur lui comme le clavier mis en mouvement agit sur les cordes tendues d'un piano. Chaque forme qui frappe son regard transmet à son cerveau une vibration particulière ; l'infini des formes produit l'infini des vibrations. Comme, d'ailleurs, l'instrument est puissant, parfaitement accordé, comme il a une sensibilité extrême et une qualité de son qui lui est propre, qui lui appartient et non à tel autre, il rend une harmonie originale, toujours juste, adéquate à la réalité, mais qui n'est pas la réalité. — De là l'impression ineffaçable que nous laisse toute peinture sortie du pinceau de M. Delacroix, fût-elle même une esquisse, une simple ébauche ; de là ce caractère unique, imprévu, attaché à ses productions, qui les fait reconnaître, même du plus ignorant, dans la foule des tableaux qui encombrent les expositions, et rend la signature du maître complètement superflue ; de là aussi l'unité merveilleuse de chaque composition considérée en elle-même, la nécessité de chaque figure, de tout accessoire, la corrélation intime entre le cadre et l'action, entre le paysage et les personnages.

L'homme et la nature, dans les œuvres du peintre, appartiennent rigoureusement au même monde, il

est impossible de les séparer. Claude Lorrain peut accepter le concours de Filippo Lauri, de Jacques Courtois, de Jean Miel ou de Francesco Allegrini, et les charger de placer des figures dans ses paysages ; qui oserait ajouter un coup de pinceau à une peinture de E. Delacroix ? Je suppose, vivant à la même époque, les grands maîtres de tous les siècles, je les suppose unis de la plus étroite affection, pratiquant leur art dans le même atelier ; il s'en trouvera quelques-uns qui pourront échanger et se communiquer leur expérience acquise, aucun n'accepterait la collaboration d'Eugène Delacroix, aucun ne consentirait à lui prêter la sienne ; un mutuel respect les empêcherait de soumettre ou d'imposer leur individualité à cette individualité parente de la leur, mais seulement par le génie, nullement par le talent.

Notre monde se réfléchit dans le cerveau de Delacroix comme dans une glace d'une teinte particulière, — magique. L'effort du peintre, l'effort de toute sa vie ayant été de rendre fidèlement sa pensée, de mettre ses œuvres en rapport constant avec les images qui habitent son cerveau, nous ne devons pas nous étonner que dans l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, dans l'*Ovide chez les Scythes*, dans *la Pietà*, dans toutes les œuvres d'interprétation, les formes extérieures nous apparaissent autres que les formes apparentes et cependant semblables à ces formes, en un mot, que pour n'être pas réelles on les puisse néanmoins dire sincères et vraies.

Cette disposition visuelle eût réagi d'une façon défavorable sur les œuvres où l'artiste aurait voulu exprimer la vie contemporaine ; aussi ne l'a-t-il essayé qu'une seule fois et sans franchise. La conclusion est facile à prévoir ; néanmoins, contrôlons à l'aide des faits.

L'esprit le moins poétique, lorsqu'il tente de restituer les époques historiques dans leur milieu immobile et dans leur milieu vivant, est bientôt contraint de reconnaître qu'il est impossible de se les représenter dans leur action réelle. Il se contente alors d'une image assez vague, de la vraisemblance poétique dont l'ombre atténue le relief des détails incertains ou inconnus. Image pour image, on accepte volontiers celle qui est offerte par un grand artiste, on lui sacrifie sans répugnance sa propre conception.

Par une réciprocité inévitable, la poésie est impuissante à se faire écouter, lorsqu'elle s'exerce sur les évènements ou sur les hommes que nous avons vus. Le langage et le sens de la poésie sont de leur nature trop flottants, trop indociles à la précision pour raconter en termes qui nous satisfassent les faits de l'histoire contemporaine. On s'étonne qu'il n'y ait plus d'épopée ; mais le souffle épique n'est dans le cœur du poëte qu'une inspiration passionnée ; or, au temps inquiet où nous vivons, l'heure présente a seule le droit et le privilège de nous passionner. La réalité, par sa précision nécessaire, étant naturellement hostile à toute large poésie, l'épopée est fatalement in-

terdite aux hommes de l'âge moderne, comme il leur est interdit de renverser les lois de la gravitation ou de la pesanteur. L'actuel exige la prose.

Nous avons assez dit combien E. Delacroix est impropre à cette langue sobre, concise, exacte. Le tableau de *la Liberté,* peint après la révolution de Juillet et destiné à en perpétuer le souvenir, confirme pleinement ce que nous avons avancé à ce sujet. C'est une œuvre indécise, confuse, où l'on peut remarquer de beaux morceaux, mais dont l'honneur revient tout au praticien, nullement à l'artiste, qui n'a pas franchement choisi entre l'allégorie et l'exactitude historique. Aussi nous accommodons-nous mal de voir l'héroïque vierge au sein nu coudoyée par un monsieur en chapeau noir et armé d'un fusil. Le paletot de la réalité produit un effet discordant lorsqu'il mêle ses plis aux draperies symboliques de l'allégorie. Il n'appartient qu'à la postérité de couvrir d'un voile idéal le réalisme d'une époque. Le réel a d'ailleurs son incontestable beauté, et ce n'est pas nous qu'on accusera de vouloir l'écarter de la peinture ; mais alors il faut le choisir dans sa vérité la plus pure, dramatique ou sympathique, et se montrer sincère autant que hardi à le représenter. Le *Radeau de la Méduse* est, en ce sens, un modèle. Rembrandt aussi en a laissé un dans sa *Ronde de nuit.*

Lorsque j'affirme l'incapacité constitutionnelle de Delacroix à rendre la vie contemporaine, on m'objecterait vainement son *Massacre de Scio* et ses nom-

breux sujets orientaux. L'Orient est un pays privilégié, éminemment pittoresque, et l'on s'en aperçoit assez à la multitude des peintres qui, de nos jours, obéissant à la nécessité de notre esprit qui exige la précision, inhabiles d'ailleurs à tirer parti des mœurs occidentales, concilient leur timidité et le besoin de leur nature en déroulant chaque année, sur les murs du Salon les paysages, et les mœurs des contrées aimées du soleil. Cette raison suffirait à expliquer le succès de E. Delacroix dans les scènes orientales; mais si l'on trouvait qu'elle n'enlève pas toute apparence de contradiction à ce que nous avons dit du phénomène de vision, tel qu'il se passe en Delacroix, si l'on nous répondait que le *Massacre de Scio*, par exemple, échappe absolument à l'illusion du temps, ce qui est vrai, il serait trop facile de nous disculper en précisant davantage. Le caractère de l'illusion n'est pas forcément unique, et l'on en compterait facilement jusqu'à quatre : l'illusion chronologique, l'illusion géographique, l'illusion poétique ou romanesque et l'illusion religieuse. *Le Massacre de Scio* s'inspire du second caractère au même titre que les *Femmes d'Alger*, la *Noce Juive*, le *Naufrage de Don Juan* ; — le premier appartient aux créations historiques que nous avons analysées déjà ; — *la Barque de Dante*, l'*Ugolin*, les scènes d'*Ivanhoë*, de *Faust*, d'*Hamlet*, de *Macbeth*, portent évidemment le troisième caractère, le plus propre de tous à l'illusion ; — quant au dernier, il se définit suffisamment

par lui-même, sans qu'il soit besoin de citer, comme marqués de son empreinte, le *Jésus endormi sur les flots*, *la Pietà,* la *Mise au tombeau*, le *Martyre de saint Sébastien*, toutes les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, comme *la Captivité à Babylone* ou *le Bon Samaritain.*

E. Delacroix ne connaissait pas la Grèce, où il n'avait jamais voyagé, lorsqu'il a peint le *Massacre de Scio ;* cela ne l'a pas empêché de tirer de son sujet un grand effet de vraisemblance poétique qui s'élève jusqu'à la terreur. La fièvre de la main a rendu fidèlement la fièvre de la pensée qui agitait tous les esprits en 1824 au seul nom de la Grèce. La peste, la corruption, la mort physique et la mort du cœur se partagent l'attention , troublée par cette horrible scène de destruction où la vieillesse s'hébète de folie, où l'enfance affamée s'attache aux seins taris d'un cadavre, où la mâle vigueur s'écoule en flots de sang par de béantes blessures, où la beauté virginale est livrée dans sa pure nudité aux meurtrissures d'un cheval furieux. « Ces scènes horribles, dont nul ménagement académique ne dissimule la hideur, a dit Théophile Gautier, ce dessin fiévreux et convulsif, cette couleur violente, cette furie de brosse soulevaient l'indignation des classiques, dont la perruque frémissait comme celle de Hændel, et enthousiasmaient les jeunes peintres par leur hardiesse étrange et leur nouveauté que rien ne faisait pressentir. Aujourd'hui le *Massacre de Scio* est devenu classique à son tour. A la galerie

du Luxembourg, il ameute les chevalets autour de lui ; on le copie, on l'étudie, on l'admire. » C'est l'Orient et sa cruauté dans l'homme et dans la nature ; — la peste et le meurtre. Au même musée on peut voir l'Orient dans sa nonchalance malsaine et dans son activité intime ; il suffit de s'approcher des *Femmes d'Alger* et de la *Noce juive au Maroc*. Ce que ces tableaux mettent surtout, je dirai même uniquement en relief, c'est le talent du coloriste. Chacune des toiles que M. Delacroix a consacrées aux scènes orientales a été pour lui comme un repos de l'imagination ; il en écarte soigneusement toute idée philosophique, il ne cherche d'autre intérêt que celui de la peinture en elle-même. Ces récits pittoresques sont pleins de charme d'ailleurs et de grâce ; ils coulent faciles, abondants, légers, de son pinceau toujours vigoureux, et on les lit dans son œuvre comme après une symphonie de Beethoven on écouterait un acte du *Barbier*.

Si nous quittons le Maroc et l'Algérie pour suivre E. Delacroix dans l'Europe moderne, que trouvons-nous encore ? Le *Boissy d'Anglas* et *M. de Dreux-Brezé devant le tiers état*, deux œuvres de passion, emportées, violentes, et aussi le *Naufrage de Don Juan*. C'est dans cette dernière œuvre que le peintre est arrivé le plus près de la réalité, telle que nous pouvons l'imaginer. Il n'a pas reculé devant le costume contemporain, et par là, sans atteindre à la grandeur d'effet du *Naufrage de la Méduse*, il a réussi cependant à faire jaillir une note aiguë, dramatique ;

elle pénètre jusqu'au cœur. Personne, d'ailleurs, ne rend les mers et les ciels avec plus de majesté. Les eaux glauques et lourdes, les bleus intenses, les verts profonds aux nuances illimitées, les tons orageux et roux, les mirages éblouissants de la voûte céleste et de l'Océan, tout cela n'est qu'un jeu pour la palette de Delacroix, qui en tire les effets les plus variés de passion, de tendresse, de colère ou de mélancolie. Il l'a prouvé dans la *Scène de Naufrage* comme il l'avait prouvé dans l'*Attila* et dans l'*Entrée des Croisés à Constantinople.*

E. Delacroix a fait quelques caricatures contemporaines : *une Consultation de Médecins*, d'un grotesque horrible, d'un comique cruel et froid, tout anglais ; *le Théâtre-Italien* et *le Grand Opéra.* Ces dernières parurent dans *le Miroir*, journal de la Restauration. Je ne rappelle ces essais de caricature sur les hommes et les choses du jour qu'afin d'en tirer une dernière preuve de l'incapacité d'Eugène Delacroix à voir la réalité. J'insiste, parce que c'est là un fait important et qui me paraît éclairer d'une lumière très juste bien des points restés obscurs dans la physionomie pittoresque de l'artiste ; parce que, aussi, rapproché des observations que nous avons déjà faites, il nous autorise à conclure sur un point et à dire que ce grand peintre a été au-dessous ou au-dessus de sa tâche, lorsqu'il s'est agi de représenter par les moyens de l'art l'image extérieure de ce siècle, dont il est un des plus rares interprètes quant à l'esprit.

III

SUJETS ROMANESQUES

Les traducteurs. — L'imagination et l'invention ; leur rôle dans les œuvres de E. Delacroix. — Le *Faust* de Gœthe. — Le *Macbeth*, l'*Hamlet* de Shakspeare. — Commentaire de M. Thoré. — *Ugolin*, la *Barque de Dante*.

Traduire, c'est-à-dire faire passer d'une langue dans une autre, — et pour le peintre, de la langue des idées dans celle des formes et des couleurs, — une conception sortie de la pensée d'un autre homme ; abandonner le terrain commun, le domaine des faits qui appartient à l'historien, au poëte, au peintre et même au musicien, pour pénétrer dans une création originale, animée de personnages choisis de toutes pièces, placée dans un cadre inattendu, c'est une tâche que les artistes médiocres croient facile et qu'ils entreprennent sans remords. Il ne leur coûte pas d'appliquer le masque infidèle du sentimentalisme ou de la prétention sur le sublime visage de Juliette, de

Mignon, de Marguerite, d'Imogène ou d'Ophélia, — — de Roméo, d'Ugolin, de Faust ou d'Hamlet. Ils ignorent quel effort puissant, quelle force de pénétration sont nécessaires pour donner la vérité de vie aux personnages enfantés par le cerveau d'un Gœthe, d'un Shakspeare et d'un Dante. Ils ne comprennent pas que le génie est seul capable de se prendre corps à corps avec le génie, et que le triomphe, plein de jouissances et d'enseignements pour les esprits attentifs, c'est que la lutte, finie, les deux adversaires se retrouvent debout dans une étreinte vigoureuse et superbe. S'abdiquer et cependant rester soi, tel est le problème que se propose le traducteur, et lorsque le traducteur est un homme comme E. Delacroix, doué d'originalités particulières, il arrive que l'expression nouvelle ajoutée aux figures complète leur physionomie et la grave, immortelle, dans la mémoire des hommes.

Ce que nous avons vu des tableaux de Delacroix jusqu'à présent, nous a montré le peintre expressif, passionné, plein de feu et d'imagination, toujours réfléchi. Nous allons avoir à constater une partie de talent qui ne nous était pas absolument inconnue dans son œuvre, mais qui, ne s'y étant révélée que par places, brille de tout son éclat dans ses commentaires d'après les grandes créations du génie moderne; je parle de l'*invention*, l'invention qu'il ne faut pas confondre avec l'*imagination*.

L'imagination est un don de nature, une faculté

éblouissante qui charme, qui berce, qui entraîne, qui réalise les conceptions les plus séduisantes et les plus horribles. C'est la fantaisie aux élégants caprices qui se déroulent dans les spirales infinies du rêve ; c'est le fantastique et ses voûtes profondes, toujours prolongées et sans issue ; c'est le merveilleux et le cauchemar, *Aladin* et le *Chat noir*, Edgard Poë et Galland. Mais l'imagination n'est, on doit l'avouer, qu'une vertu cérébrale qui s'excite ou se tempère à volonté ; elle est un peu une affaire de tempérament et d'hygiène.

L'invention est souvent le fruit d'un effort, d'un enfantement laborieux ; dans ce qu'elle peut avoir de spontané, elle n'accorde rien à l'improvisation. Elle élabore lentement ses modes d'expression au foyer intérieur, et, s'il le faut, elle compare, tâtonne, rapproche, puis rejette sans hésiter ; elle essaye de nouveau, cherche d'autres combinaisons et n'adopte définitivement que celles qui ont supporté, sans fléchir, les nombreuses épreuves que l'analyse leur a fait subir. L'invention est réellement une grande vertu, parce qu'elle ne s'acquiert le plus souvent qu'au prix de la lutte contre les paresses de la matière. — Entre l'invention et l'imagination, il y a le même abîme qui sépare la méditation de la rêverie.

Il serait possible, sans faire violence à la vérité, de partager l'œuvre de E. Delacroix en deux sphères : l'une où l'imagination l'emporte sur l'invention, l'autre où l'invention reprend on empire. Cette méthode

d'examen ne serait pas inféconde et livrerait le secret des élévations et des défaillances du maître ; on verrait, non sans profit, les deux éléments se combattre, se disputer souvent l'avantage, parfois se le partager. Sans nous asservir systématiquement à une telle méthode, nous l'appliquerons cependant à l'étude des compositions où le peintre a donné son interprétation des types et des caractères mis en action par les hommes de l'esprit moderne.

Traducteur de Walter Scott et de Byron, le grand artiste a fait preuve de son habituelle supériorité sur les illustrateurs ingénieux qui ont choisi leurs textes aux mêmes sources ; interprète de Gœthe, il sera longtemps encore le premier ; interprète de Shakspeare, je doute que jamais on le dépasse.

La lucidité froide et sceptique du génie de Gœthe, ses obscurités volontaires et moqueuses ont dû tenir quelques temps en échec le crayon du dessinateur. Choisissant celle de ses œuvres où le poëte s'est mis tout entier, prendrait-il cette œuvre au sérieux, ferait-il de Faust un philosophe, comme *le Philosophe en méditation* de Rembrandt, ou, pénétrant le sens caché des mots, éclairerait-il son modèle des reflets railleurs et sarcastiques inscrits entre les lignes ? L'alternative était périlleuse. Il y avait deux marches à suivre, c'est la seconde que le peintre a choisie, et pour le faire, il a donné carrière à l'imagination qui amplifie dans le comique et dans l'horrible.

Marguerite est devenue une petite poupée de Nu-

remberg, sa candeur s'exagère en candeur mignonne et non sans grâce ; Faust se déhanche en vrai matamore ; Méphisto est un beau et bon diable, très effrayant et parfaitement articulé ; Marthe est bien la hideuse Marthe, la pourvoyeuse d'enfer. Ils feraient, tous, les excellents personnages d'un théâtre de marionnettes. Au premier coup d'œil, celui qui chercherait l'illusion dans ces dessins ne l'y trouverait pas. Mais, avec un peu d'attention, on voit bientôt ce monde qui nous paraissait fictif tout à l'heure s'illuminer d'une sorte de vie agitée, puis inquiète, fiévreuse et tourbillonnante. Les cœurs palpitent, les mains s'étreignent, les épées ne taillent plus dans le bois, elles transpercent les corps d'outre en outre. L'illusion est revenue, la fiction puérile disparaît, et, sans perdre son curieux caractère d'ironie, fait place à la réalité saisissante et dramatique.

Cette traduction de *Faust* est-elle la meilleure, la plus saine ? Je n'oserais en répondre ; mais à coup sûr elle est celle qui approche le plus de l'esprit qui a dicté cette œuvre étrange sur laquelle les commentateurs allemands ont renoncé à dire le dernier mot.

E. Delacroix est entré plus avant encore dans les créations de Shakspeare, et cependant il a été moins près d'en toucher le fond. Le génie de Shakspeare, en effet, embrasse la nature entière, il en a les sublimes clartés et les obscurités sinistres ; sa puissance est égale à peindre la sérénité des grandes pastorales et le trouble effrayant des orages. La noblesse et la

pureté, le tendre dévouement, la trahison, l'ambition effrénée, le mysticisme, le doute, la nature et l'homme en leurs plus grands contrastes, dans leurs plus secrètes nuances, Shakspeare a tout vu, tout compris, tout reflété. Est-il nécessaire de rappeler ces immortelles figures : Imogène, Cordélia, Miranda, Jachimo, Iago, Othello, Cloten, Macbeth, Hamlet?

Ces dernières, où toutes les forces s'unissent à toutes les faiblesses, sont celles qui ont le plus souvent tenté les pinceaux et le crayon de E. Delacroix. En homme qui a sondé bien des replis du cœur humain, il a rendu avec une profonde intuition le trouble hésitant de Macbeth entendant sur la lande le cri des sorcières : « Macbeth, tu seras roi. » L'effarement du futur thane de Cawdor, son incrédulité, le calcul instantané des combinaisons qui peuvent le mener au trône, sont pris au plus intime de la physionomie humaine, si fugitive. Macbeth porte la main à son épée, et — son visage le dit — moins parce qu'il a peur que parce qu'il cède au premier mouvement d'une pensée sanguinaire. L'épilogue du drame, c'est lady Macbeth, errant la nuit dans le palais dont elle est devenue la reine, cédant pendant le sommeil aux remords du crime qu'elle a conseillé et achevé, étendant cette petite main tachée de sang que tous les flots de la mer ne sauraient laver. Le drame est complet.

La difficulté était réelle, mais elle se réduisait à exprimer deux termes corrélatifs, l'action était une en deux scènes. Le meurtre, que le peintre n'a pas

représenté, pèse sur les deux tableaux. Il est le mobile d'impulsion et de répulsion.

Essayer de traduire *Hamlet* par les arts plastiques, c'était tenter presque l'impossible. « L'*Hamlet*, a dit M. Thoré dans une page qu'il faut citer tout entière, l'*Hamlet* de Shakspeare est peut-être la création littéraire la plus difficile à exprimer en peinture. Il le dit lui-même en frappant sur sa poitrine : « J'ai là quel- « que chose qu'aucune manifestation ne peut rendre. » C'est un caractère complexe et vague, quoiqu'il soit en même temps extrêmement réel : nature rêveuse et inquiète qui hésite et disserte toujours devant l'action, et qui, cependant, tue Polonius comme un *rat*, tue l'assassin de son père, tue le frère d'Ophélie, esprit judicieux et sensé, qui touche pourtant à la folie, monomane qui lance, à travers ses accès, les plus purs éclairs de la raison, misanthrope qui est passionné pour la justice, fils dévoué qui martyrise sa mère, amant impétueux qui raille sa bien-aimée, Hamlet est le plus indéfinissable de tous les types créés par les poëtes. Othello, Macbeth, Alceste, Tartufe, don Quichotte et les autres, trouvent dans la langue des adjectifs qui leur correspondent, ou même ils sont devenus des substantifs ; mais comment qualifier Hamlet en un seul mot ou, ce qui est presque même chose, en une seule image ? Qu'est-ce qu'Hamlet ? La piété filiale, la vengeance humaine, la justice divine, le scepticisme, la rêverie, le devoir, la réflexion, la fatalité ? C'est à la fois tout cela, et bien plus encore. »

Comment le dessinateur du *Faust* s'y est-il pris pour caractériser cet être multiple et presque insaisissable ?

M. Delacroix a choisi dans l'*Hamlet* du poëte douze scènes diflérentes, il est même revenu sur quelques-unes d'entre elles avec obstination ; l'important est de savoir quelle valeur caractéristique comporte chacun de ses sujets. Je ne sais si le peintre a suivi, dans l'exécution de ces belles lithographies, l'ordre indiqué par le drame. Il a, je crois, débuté par l'*Hamlet et le fossoyeur*, et, peu à peu, sans projet arrêté d'avance, il aura agrandi le cercle de son interprétation, complétant pour lui-même et, d'un trait nouveau chaque fois, l'image du prince de Danemark.

La première scène nous montre le jeune Hamlet sur l'esplanade d'Elseneur. C'est l'Hamlet mystique qui est sous nos yeux : son front est plongé dans les merveilles du monde invisible, la cause de l'inquiétude sans motif qui avait pesé sur son âme jusqu'à ce jour viènt de lui être révélée par l'ombre de son père. Il est maintenant responsable, et, à la décision de son attitude, il le sait, cela est évident. C'est un spectacle très intéressant et des plus délicats que de suivre dans les dessins de M. Delacroix toutes les péripéties du monologue intérieur qui agite la mobile physionomie d'Hamlet. Le caractère de folie simulée, grave, douce, mélancolique, ironique et brutale tour à tour, est suivi pas à pas avec une fidélité surprenante. Il y a trois scènes émouvantes entre toutes. La première est celle où le jeune vengeur, surprenant le meurtrier de

son père, seul, à genoux et priant, laisse échapper l'occasion de le tuer. La seconde est une conséquence immédiate de la première : honteux de sa faiblesse, Hamlet, entendant un léger bruit derrière la tapisserie de sa chambre, lance à toute volée un coup d'épée destiné à Claudius, et il atteint, en le frappant à mort, Polonius, le père d'Ophélie, sa fiancée. L'Hamlet de ce dessin est peut-être le plus vrai, le plus étrange qu'ait trouvé M. Delacroix, et, pour moi, je le considère comme supérieur à l'*Hamlet et le fossoyeur*. Il me paraît impossible de pousser plus loin la pénétration. L'horreur du meurtre et sa volupté sauvage sont fondues avec une telle science sur le visage et dans la pose du jeune homme, qu'on se demande si Burdage, l'acteur préféré de Shakspeare, jouant ce rôle d'Hamlet, a jamais trouvé une autre expression pour représenter ce double sentiment.

L'artiste a dessiné plusieurs répliques de l'*Hamlet et le fossoyeur ;* le département des estampes, à la Bibliothèque impériale, possède quatre de ces variantes. La plus complète, la plus saisissante est celle où le convoi funèbre entre dans le cimetière et s'approche de la tombe où reposait Yorick, le bouffon, où reposera désormais le corps de la vierge Ophélie. L'Hamlet du peintre est aussi mystérieux que l'Hamlet du poëte : mêmes traits indéchiflrables, même mélange de placidité, d'amertume profonde, d'angoisse et d'ironie. Je n'insisterai pas davantage sur le détail des scènes, mais j'appelle encore l'attention de l'ob-

servateur sur les sujets où la mère et le fils sont réunis : « Cher Hamlet, écarte cette sombre apparence et jette un regard ami sur le roi. » — « N'ajoute rien de plus à ces mots .. » Dans l'*Hamlet*, E. Delacroix a poussé aussi loin que possible le génie de l'invention, le talent d'appropriation et l'habileté de l'exécution.

Si Shakspeare n'était pas le poëte sans rival que nous connaissons, si le type du prince de Danemark avait été créé par un esprit moins puissant, la propriété de ce type lui eût été enlevée par le traducteur et fût demeurée acquise à Delacroix. On ne trouvera pas l'éloge exagéré, lorsque nous aurons rappelé l'incroyable succès qu'ont obtenu les *Mignon* d'Ary Scheffer. Il serait bien difficile aujourd'hui de persuader à la majorité des Français (qui n'a pas lu *les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*) que le peintre a complètement défiguré la brune créature conçue par Gœthe, forte, amoureuse, jalouse, et rien moins que langoureuse. Nous devons exprimer un regret très sincère, à propos de l'*Hamlet* de M. Delacroix, c'est que l'artiste se soit tenu aux lithographies qu'il en a données et n'y ait guère pris d'autre sujet de tableau que l'*Hamlet et le fossoyeur*. S'il avait doublé du prestige de sa palette le prestige de ses compositions, s'il avait joint à l'invention du dessin l'invention particulière à son coloris, l'*Hamlet* serait son chef-d'œuvre. Et j'exprime ce regret avec d'autant plus d'assurance, que, par les *Adieux de Roméo et de Juliette*,

E. Delacroix a montré quelle puissance d'expression comportait sa couleur. La dernière toile dont nous parlons n'est qu'une esquisse, les personnages sont à peine ébauchés, et, cependant, le seul effet de lumière — obtenu par les ombres froides de la nuit à son terme, en contraste avec les lueurs empourprées parties de l'Orient — suffit à rendre cette œuvre inestimable par sa valeur expressive.

Outre l'épisode tiré du quatrième livre de l'*Enfer*, E. Delacroix a lutté deux fois avec le poëme dantesque. Il en a extrait la dernière scène d'*Ugolin*, et *Dante et Virgile aux enfers*. L'*Ugolin* est un de ses tableaux les plus récents, *la Barque de Dante* est le premier de tous. Les deux compositions réalisent la même puissance d'effet, mais que la mise en œuvre est différente ! L'un est aussi simplement compris , facilement rendu, aussi habile que l'autre est cherché, tourmenté et naïf dans sa fougue. L'*Ugolin* est un admirable drame, l'étranglement de la mort qui abat l'un des fils d'Ugolin est exprimé d'une façon unique. *La Barque de Dante* est un peu mélodramatique ; la lithographie, la gravure, l'eau forte, sa place au musée du Luxembourg l'ont rendue populaire. Je ne m'y arrêterai pas davantage, parce que, malgré le talent très remarquable dont elle témoigne, je ne puis me résoudre à y voir le chef-d'œuvre du maître. Depuis, l'artiste a accusé sa personnalité d'une manière beaucoup plus nette. Ce début annonçait, il est vrai, un véritable tempérament de peintre, un esprit

chercheur, original, audacieux et résolu ; mais puisque toutes ces promesses ont été tenues, c'est dans leur accomplissement que, pour être juste, il fallait étudier M. Delacroix, dans leur épanouissement le plus large: la peinture romanesque, la peinture religieuse et le paysage.

IV

PAYSAGES. — SUJETS RELIGIEUX

Accord de la nature et de l'action dans les paysages de E. Delacroix.— Sujets religieux : Paul Delaroche et E. Delacroix. — Le *Saint Sébastien* ; mysticisme du peintre. — La *Chapelle des Saints-Anges*. — L'ornementation des plafonds. — Idéal moral de Delacroix. — La *Pietà*. — Le génie et le talent.

Doux, étrange et pénétrant, — tel est le paysage de Delacroix. Pour le bien comprendre, il ne faut pas le séparer du sujet qu'il encadre. E. Delacroix n'a pas, que je sache, peint un seul paysage sans action. En effet, la nature, lorsqu'elle nous est montrée toute nue, rappelle à nos yeux une trop fréquente réalité, pour que ce qu'il y a d'idéal dans la manière du peintre n'ait pas fait crier à l'invraisemblance, le jour où il se serait borné, ne fût-ce qu'une seule fois, à n'être que paysagiste. Cependant, le paysage réduit à lui-même lui aurait fourni de belles occasions de

mettre en œuvre son inépuisable variété de coloriste, s'il n'eût été qu'un voluptueux de la palette. Heureusement E. Delacroix est mieux que cela, il ne nous est plus permis d'en douter. Son esprit est éminemment généralisateur et, quoi qu'on en ait dit, n'a jamais pu souscrire à la doctrine de l'art pour l'art. Le paysage est dans ses tableaux le lieu nécessaire de l'action, et, par une constante volonté de l'artiste, il la complète et l'explique. Ce n'est pas que souvent le premier rôle ne soit accordé à la nature dans les œuvres du peintre ; mais soyons sûrs alors que le sacrifice des personnages n'est qu'apparent et que l'impression générale n'en est que plus juste, qu'il le fallait ainsi. Dans le doute, lorsqu'on se trouve en présence d'un homme supérieur qui calcule tous ses actes, tous ses effets, dans le doute, il faut toujours croire au génie.

Il en est des tableaux de E. Delacroix, où le paysage et l'action dominent alternativement, comme des diverses parties d'un opéra, où tantôt les voix s'élèvent dans leur pureté, développant à loisir un thème respecté par l'orchestre, où tantôt l'orchestre, tout à l'heure docile à l'accompagnement, reprend le dessus, et, déployant ses richesses d'instrumentation, prévient le thème inspirateur par ses variations graves ou légères, par ses caprices harmoniques. Les comparaisons musicales reviennent souvent lorsqu'on étudie dans son œuvre l'auteur des *Croisés à Constantinople,* parce qu'en effet tout chez lui est harmonie et accord.

Un peintre linéaire ne suggère point de semblables idées. La simultanéité des combinaisons qui se produisent sous le pinceau d'un peintre coloriste, le résultat unique obtenu par un ensemble de ressources qui ont chacune leur valeur individuelle, appellent l'image forcée des combinaisons de sons, également simultanés et concourant au même but par leur expression tout à la fois individuelle et relative.

C'est surtout dans les sujets religieux que nos remarques sur le paysage de E. Delacroix sont d'une application rigoureuse. Je ne veux pas dire que les sujets profanes aient été déshérités de cet accord de la nature et de l'action, il me suffirait d'avoir présent à l'esprit l'admirable *Ovide chez les Scythes* pour me garder d'une telle partialité ; seulement, je pense que le peintre a maintenu cet accord avec une plus constante assiduité dans les épisodes empruntés à l'histoire religieuse. Là, il ne s'est jamais démenti, même dans le seul tableau de ce genre que je ne puisse admirer : *le Christ au Jardin des Oliviers*, de l'église Saint-Paul à Paris, peinture opaque, lourde, noire, que l'on ne sait à quelle date reporter dans la biographie morale d'un si grand talent.

Un artiste qui a séduit l'Europe par l'apparence claire et ingénieuse de ses œuvres sans largeur, Paul Delaroche, à la fin de sa carrière avait imaginé de ranimer sa verve éteinte au contact des sujets religieux. Du pinceau qui avait tracé avec préciosité l'histoire anecdotique : *Richelieu*, *Mazarin*, *Marie-Antoinette*,

les Girondins, Napoléon à Fontainebleau, il ne craignit pas d'aborder, sans changer sa manière, le récit des heures douloureuses où la Vierge est séparée du Christ. Avec la meilleure intention de bien faire, avec une ardeur scrupuleuse, il peignit de petits tableaux intitulés : *la Vierge chez les saintes femmes*, *le Retour du Golgotha*, *la Vierge en contemplation devant la couronne d'épines*. C'était le même procédé sec et spirituel qui nous avait valu le *Cromwell*, c'était l'esprit du tableau de genre appliqué aux faits les plus émouvants. Quelle que soit la persévérance convaincue avec laquelle elle fut cherchée, l'alliance est inqualifiable. Pourtant, notre éducation artistique est si peu faite, ou, disons-le, tellement défaite aujourd'hui, que les voix qui osèrent protester furent bien rares. Le peintre avait intéressé la sensibilité féminine ; sa cause était gagnée devant le public. Les innombrables admirateurs de Paul Delaroche, tous ceux qui ont applaudi les compositions religieuses de ses derniers jours, n'ont jamais dû envisager sans un étonnement mêlé d'effroi les tableaux du même ordre peints par E. Delacroix. J'ai dit que ceux de Paul Delaroche étaient petits, la dimension du cadre est insignifiante. Pour la plupart, ceux de Eug. Delacroix sont petits aussi ; mais quelle grandeur intime n'ont-ils pas ! Si, en largeur et en hauteur, ces œuvres rentrent dans la classification des tableaux de genre, il faut donc dire que Delacroix a donné à la peinture de genre l'ampleur des plus vastes compositions.

Où trouver un plus profond sentiment de mélancolie éplorée que dans le petit *Saint-Sébastien* exposé en 1859 ? Deux saintes femmes sont agenouillées auprès du martyr dépouillé de ses vêtements et percé de flèches. L'une d'elles soutient de ses mains le corps douloureux du patient, pendant que sa compagne enlève, une à une, avec les infinies précautions et la chasteté d'une sollicitude toute maternelle, les flèches dont le fer aigu est resté dans la plaie. L'inquiétude, le tremblement de cœur des saintes femmes se voilent d'un doux sourire échangé avec le pâle sourire de résignation qui entr'ouvre les lèvres du saint. Le dialogue que l'on devine est rempli de touchantes plaintes et de dénégations reconnaissantes et courageuses. Le groupe se cache dans le creux d'un mystérieux vallon, à demi noyé par les premières ombres du soir. *Le bon Samaritain, le Corps de saint Etienne relevé par les chrétiens,* produisent une semblable impression de tristesse et de pitié. Le *Jésus endormi pendant la tempête* est aussi dramatique et d'une originalité encore plus imprévue.

E. Delacroix n'est rien moins que mystique ; c'est par le seul effort de son intelligence, par l'emploi médité de tons sourds, étouffés, qu'il a réalisé ces pages harmonieuses où se fondent toutes les nuances de la grâce et de la poésie mystiques.

La Chapelle des Saints-Anges, découverte en juillet 1861, à l'église Saint-Sulpice, est la dernière conception religieuse exécutée par Eugène Delacroix. Elle

contient trois sujets peints à la cire ; deux grandes compositions en hauteur — *La lutte de Jacob avec l'Ange, Héliodore chassé du Temple* — et un plafond — *Saint Michel terrassant le démon* On attendait impatiemment E. Delacroix à cette épreuve ; on se demandait quelle influence ce procédé un peu froid exercerait sur son talent, quelles modifications il lui ferait subir. Aujourd'hui, tous les doutes sont résolus ; l'artiste est resté maître, il a vaincu le procédé qui devait s'opposer à la fougue de sa main, il lui a communiqué sa flamme. Rien ne résiste à la volonté patiente de E. Delacroix, à son génie souple et résolu. L'obstacle lui sert d'aiguillon, et il l'a bien prouvé dans la décoration de la chapelle des Saints-Anges. Ce n'est pas que toutes les parties en soient également belles, et que quelques-unes ne laissent prise à la critique. C'est ainsi, par exemple, que le plafond, malgré son originalité, ne saurait satisfaire pleinement le spectateur légèrement désappointé en présence de cette surface qui n'est qu'insuffisamment remplie. Le rocher qui supporte le groupe de saint Michel semble bien vaste, et les anges vaincus bien petits. Le démon est un peu trop le diable des légendes, malgré sa couronne d'or. Je n'ignore pas que M. Delacroix calcule de sang-froid toutes ses compositions, et qu'il pourrait défendre celle-ci avec une éloquente habileté ; je sais qu'on pourrait alléguer en faveur de la pénurie du *Saint Michel*, l'intention arrêtée de ne pas surcharger le plafond par un trop

grand nombre de figures. La justification serait-elle suffisante?

Si peu d'illusion réelle que l'on soit en droit de demander aux arts plastiques, toujours est-il que l'esprit admet difficilement les entassements superposés à l'endroit où les yeux ont pour habitude de trouver l'infini de l'éther. C'est pourquoi l'art du décorateur exige une science très étendue. J'avoue pour mon compte que la représentation de sujets réels, historiques ou religieux, sur une surface plane, disposée à vingt pieds au-dessus du sol, me paraît tout à fait en contradiction avec les règles élémentaires du bon sens. C'est là, mais là seulement, que l'allégorie païenne ou catholique peut trouver une raison d'être, et qu'elle doit être employée. En effet, les dieux et déesses de l'Olympe, les anges du ciel chrétien agissent dans l'espace, et, que nous les trouvions au-dessus de nos têtes, c'est une possibilité justifiable dans le domaine de l'art. La *Diane* de Prudhon, au Louvre, est un motif de plafond très acceptable. Le plafond du salon de la Paix, à l'Hôtel-de-Ville, malgré les ruines des premiers plans, est dans les mêmes conditions. Dans ses autres peintures décoratives, au Luxembourg et à la Chambre des députés, E. Delacroix a observé la loi de légèreté aérienne avec une aisance d'autant plus grande que la disposition circulaire et en partie cylindrique d'un hémicycle ou d'une coupole permet de donner aux figures une base horizontale, solide, et de ménager au zénith les clartés et les transpa-

rences de la voûte céleste. Les terrains trop visibles, les eaux qui s'écoulent rendent déjà dans les peintures de la galerie d'Apollon la vraisemblance inadmissible; il faut en dire autant du *Saint Michel* de l'église Saint-Sulpice. E. Delacroix n'est aucunement responsable d'un préjugé enraciné depuis longtemps et adopté dans les arts. Ne voyons-nous pas Lebrun accrocher la tente d'Alexandre à des arbres plantés dans les plafonds de Versailles! Au Louvre, que de contre-sens de ce genre! Des foules, des batailles, les pyramides d'Egypte suspendues comme une menace imminénte pour le visiteur. Evidemment, l'ornementation des plafonds exige une réforme radicale, ou plutôt un retour aux lois décoratives que des peintres inférieurs, un Le Moyne, un Mignard, un Boucher, n'ont jamais enfreintes. *La Chute des vices*, de Paul Veronèse, est un exemple illustre du nombre de figures que dans cet ordre l'art pittoresque peut comporter, tout en restant dans la mesure du bon sens et de la raison.

Les deux principales compositions de la chapelle des Saints-Anges sont une vigoureuse revanche du *Saint Michel terrassant le démon*. Le *Jacob luttant avec l'Ange* et l'*Héliodore chassé du temple* sont conçus dans le système rigoureux de l'ornementation. Malgré la perspective obligatoire du paysage dans le premier, et de l'architecture dans le second, on sent derrière la peinture la résistance d'une épaisse muraille. L'œuvre de l'artiste voile la maçonnerie, elle n'y perce pas une ouverture factice. La peinture murale n'a pas les

mêmes lois que la peinture à l'huile. Elle est un ornement et ne doit pas provoquer l'illusion. Ce qu'on appelle le trompe-l'œil n'est, dans un tableau à l'huile, qu'un solécisme grossier ; dans la peinture murale, c'est un barbarisme sans excuse. Il faut que la surface reste et paraisse plane ; la peinture murale joue un rôle plus élevé, mais analogue à celui qui était réservé autrefois aux tapisseries de tenture, dans l'ameublement des châteaux et des palais royaux. E. Delacroix n'est donc pas tombé dans la faute de la plupart des autres artistes qui ont eu comme lui le privilège de décorer une chapelle à Saint-Sulpice. La comparaison est facile à faire : il en ressort clairement que, seul, Delacroix a complètement résolu, malgré la hardiesse de son dessin, le problème qu'il avait accepté. Les attitudes, les mouvements des personnages n'en sont pas moins délibérés, et par endroits tourmentés ; mais la limpidité, la légèreté des ombres ramènent chaque personnage à la valeur nécessaire dans un sujet de pure décoration. Quant à la composition en elle-même du *Jacob* et de l'*Héliodore*, je ne pense pas que Delacroix se soit, en aucune occasion, montré plus sûr de lui et plus varié, tout en restant fidèle à sa personnalité bien tranchée. L'*Héliodore* demeure une grande œuvre, même à côté de l'*Héliodore* de Raphaël. La vengeance divine, dans son inflexible sérénité, n'a jamais terrassé plus implacablement l'homme assez audacieux pour l'affronter.

Serait-ce être juste que de demander aux peintures

de la chapelle des Saints-Anges la même idéalité expressive qu'aux autres peintures religieuses du même artiste ? Evidemment non, puisque la peinture murale s'interdit la plupart des éléments de richesse et de variété que comporte l'art du coloriste. J'ai dit précédemment de quelle nature était l'idéal de M. Delacroix, en face des objets extérieurs : si l'on tient à connaître son idéal en présence des faits de l'ordre purement moral, aucune de ses œuvres ne peut en donner une meilleure idée que les nombreux *Christ au tombeau* qu'il a exécutés dans le cours de sa longue carrière, et toujours avec le même amour, la même curiosité fébrile. Une de ses plus belles compositions dans cet ordre d'idées est *la Pietà*, placée dans une chapelle obscure de l'église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, au Marais. Le geste de la Mère qui se renverse en étendant les bras en croix est une idée de génie. Les affres de la Passion tout entière sont contenues dans ce mouvement d'une énergie et d'une grandeur terrifiantes. Les attitudes des apôtres, des saintes femmes, la tête tombante, la pose du corps privé de vie qui s'affaisse, les jambes reployées, l'obscurité crépusculaire qui enveloppe la scène, le cavalier qui s'éloigne à gauche, à droite les personnages qui hâtent le pas vers le groupe immobile, la ligne d'horizon sauvage et abrupte, le ciel qu'on entrevoit à peine, les lourdes draperies flottant au souffle de la nuit, tout cela plonge l'âme dans un recueillement dont on s'arrache avec peine. Rien n'a échappé

au penseur, rien de la sombre poésie de ce drame lugubre et douloureux, de ce drame unique.

Est-ce à une telle œuvre, si belle et si savante, si grande, si complète, et qui laisse une si réelle émotion, obtenue légitimement, sans horreur à l'espagnole ; est-ce à cette œuvre pathétique, d'une mélancolie douloureuse, que la critique, qui dit tenir en sa main la mesure du beau, viendra appliquer la règle et le compas ? Avant de juger le beau, il est au moins essentiel de le sentir, et de sentir les beautés propres au sujet que le peintre a choisi. En vertu des règles de la grammaire, en invoquant la Muse du style, on nierait le génie de Shakspeare, de Michel-Ange et de Beethoven. Nier la beauté de *la Pietà*, c'est se reconnaître aveugle en face du plus magnifique morceau de peinture religieuse qui ait été exécuté en ce siècle.

Après avoir parcouru le cercle des compositions inspirées à E. Delacroix par l'Ancien et le Nouveau Testament, on arrive à cette conclusion inévitable que l'auteur de *la Pietà*, à qui l'on a refusé, à juste titre, le sentiment de l'idéal classique, domine, par la hauteur de son idéal personnel, l'art contemporain de toute la supériorité du génie sur le talent.

V

LE ROMANTISME

L'atelier de Guérin. — Deux maîtres : Géricault, Eugène Delacroix. — Les romantiques ne comprirent ni l'un ni l'autre. — Géricault. — Rapprochement entre la réforme de David et la réforme romantique. — La peinture littéraire, la couleur locale. — Les copistes et les interprètes. — Réalisme. — David, Racine. — Romantisme. — Pensée de Gœthe. — Cause sociale des folies du romantisme.

Il est remarquable que les deux hommes qui ont le plus vigoureusement réagi contre la tradition classique de David — Géricault et Eugène Delacroix — soient sortis de l'atelier classique de Guérin. Nous avons dit ailleurs ce qu'était cet atelier au moment où Géricault y méditait *le Chasseur à cheval ;* voyons ce qu'il fut après son départ, au temps où E. Delacroix y comptait parmi ses compagnons : Ary Scheffer, cet artiste impersonnel qui imita toujours quelqu'un ; Léon Cogniet, Champmartin, son condisciple, un peintre de talent, maintenant et pour toujours oublié ;

Paul Huet, qui, le premier, affranchit le paysage des conventions académiques, et rendit à la nature la poésie intime et le sentiment.

L'exemple de Géricault avait délié les esprits. Quoiqu'on n'y suivît pas la voie pleine d'avenir et seule féconde que l'auteur de *la Méduse* avait ouverte, l'atelier de Guérin se trouva bientôt le foyer de l'opposition romantique. On ne craignit plus d'avouer ouvertement ses préférences pour telle ou telle école d'Italie ou des Flandres réprouvée par le professeur. On compara les leçons et les œuvres du maître suprême, de David, aux productions de ces écoles qui étaient la négation même des règles imposées par l'auteur des *Sabines*. Sur le papier méthodiquement divisé par carreaux, on copiait encore assez volontiers le modèle classique ; mais que de plaisanteries sur le mécanisme compliqué de cordes, de poulies et de bâtons qui lui servait d'appui, sur l'innocente roideur de sa pose ! Les plus hardis s'essayaient aux raccourcis audacieux de Corrège et de Rubens, ou cherchaient à fixer une attitude fugitive, saisie sur nature, au passage entrevue dans le rapide mouvement de la vie réelle. On discutait sans relâche tous les systèmes de peinture, proposant des formules, non pas nouvelles, hélas ! ni jeunes, mais rajeunies. On se transportait dans les siècles antérieurs sans songer à regarder et à comprendre le sien ; on flottait, on variait d'une époque à l'autre sans prendre de résolution.

Lorsque E. Delacroix, en 1822, exposa *le Dante et*

Virgile aux enfers, tous les dissidents se rallièrent à lui. En 1824, quand il eut achevé le *Massacre de Scio,* la jeunesse — indécise, ayant besoin d'un homme de mérite qui consacrât sa révolte — l'acclama et le choisit pour son chef. Elle croyait avancer du même pas que lui et dans la même direction, à mesure qu'il multipliait ses tableaux : le *Sardanapale,* les *Deux Foscari*, *Marino Faliero* et d'autres compositions empruntées aux romanciers ou aux poëtes, à lord Byron ou à Walter Scott, à *Ivanhoe* ou à *Lara,* au *Giaour*, à *la Fiancée d'Abydos.* L'erreur, de quelque côté qu'on l'envisage, était immense.

L'école romantique eut le choix entre deux maîtres, différant essentiellement de tendances, à la suite desquels il y avait une part de gloire inégale, mais réelle, à recueillir ; elle n'en comprit aucun. Elle se détourna de Géricault et n'aperçut qu'une face du talent de E. Delacroix, celle, précisément, qui n'a aucun rapport avec son génie. L'étourderie ou la maladresse ne pouvaient aller plus loin.

Les romantiques ne virent pas que Géricault avait ouvert les portes d'un monde nouveau, qu'il avait donné droit de cité dans le grand art à l'heure présente, que le *Naufrage de la Méduse,* exécuté dans de telles dimensions, était en peinture ce qu'avait été en politique, trente ans auparavant, la *Déclaration des droits de l'homme.* « Tout ce qui a vie a droit, » a dit M. Alfred Dumesnil (1). C'est ce qu'avait proclamé

(1) *La Foi nouvelle cherchée dans l'art, de Rembrandt à Beethoven.*

Géricault, reprenant en ce sens la tradition de Rembrandt et l'appliquant sur la plus vaste échelle. Quel plus sûr moyen de montrer le néant des restitutions archaïques de David que de prouver l'existence du beau dans la vie moderne et la possibilité de le représenter! Le pseudo-classique était mortellement frappé, il fallait continuer la tentative de Géricault. Dans mon étude sur ce peintre, j'ai hésité à dire ce qu'il serait devenu s'il avait vécu, et ce qu'il aurait fait; parce qu'un homme de génie, pour grand qu'il soit, participe aux faiblesses de la nature humaine ; parce que entraîné, éparpillant sa vie, Géricault pouvait en arriver à se démentir. Mais les principes ne sont pas sujets à faillir, et, sur ce point, l'hésitation n'est pas permise. Ce qui fait le génie de Géricault, c'est d'avoir posé ce principe du beau moderne et de l'avoir manifesté, rendu sensible. Peu nous importe en ce moment, de savoir s'il l'eût rigoureusement maintenu ; le fait essentiel était acquis ; la barrière qui nous cachait les perspectives de la rénovation artistique avait été rompue ; c'est dans leur profondeur qu'il fallait hardiment s'enfoncer. Le salut était à ce prix.

Loin de là, que firent les romantiques? E. Delacroix lui-même que fit-il ? Ils reprirent avec moins de conviction, par pure chaleur de cerveau, une donnée semblable à celle de David. Ils changèrent les dates, mais le fond des idées était de même valeur. Croyant tout renouveler, on se borna à une transposition chronologique. David s'était enfermé dans le monde

païen, le romantisme s'enferma dans le monde chrétien, et en particulier dans le moyen âge de Walter Scott. David avait tenté — vain effort — de faire revivre un idéal mort comme sa langue; le romantisme tenta de faire revivre un autre idéal mort aussi comme sa langue, — tentative non moins vaine. Glaive ou dague, tunique ou pourpoint, chlamyde ou cuirasse, cothurne ou jambière, tout cela sortait de la même friperie. Quand ce fut une chose généralement acceptée, on se lança à travers le monde des fictions religieuses remises à la mode par les écrivains de la Restauration; on peignit sous toutes les formes *les Martyrs* de M. de Chateaubriand. Puis vint une autre vogue, celle de l'Espagne et de la couleur locale; on ne vit plus que posadas, boleros, fandangos, courses de taureaux. Et successivement chaque contrée eut son tour, — chaque contrée célébrée par un écrivain. On ne sait pas ce que Gœthe, Byron, Walter Scott, Chateaubriand, MM. Victor Hugo, Alfred de Musset, Théophile Gautier, et jusqu'à Eugène Sue, nous ont valu de triste peinture. David avait osé penser par lui-même, les romantiques acceptèrent la pensée du voisin; mais, en somme, Grecs, truands, martyres, toréadors... tout cela était également faux, ridicule et plat.

Ce que nous reprochons au romantisme, ce n'est pas tant son aveuglement en face de la vie moderne, ce n'est pas tant de s'être cantonné tour à tour dans deux ou trois périodes de l'histoire que de n'avoir même pas doué de souffle les époques où il se repor-

tait ; c'est de s'être fait un jeu puéril d'une exactitude de surface, peut-être apocryphe, et de n'avoir pas exprimé la vie qu'il interrogeait, percé l'acier du gantelet pour nous montrer une main capable d'une chaude étreinte, le buffle du baudrier pour nous laisser voir les battements d'un cœur. Ce que nous reprochons au romantisme, c'est d'avoir exécuté non des œuvres d'art (œuvres de création), mais des images ; — c'est d'avoir *copié* au lieu d'*interpréter*.

Pourquoi E. Delacroix domine-t-il toute son école de si haut? Pourquoi avons-nous pu prononcer le mot de génie en parlant de lui? Il est pourtant bien un romantique du second romantisme et non du premier (celui de Géricault). — C'est que si ses traductions peuvent être discutées, plaire à tel groupe d'esprits, déplaire à tel autre, Delacroix n'a jamais copié et qu'il a toujours donné à ses œuvres l'empreinte et la hauteur d'une interprétation personnelle.

On parle de réalisme aujourd'hui, et on le blâme : on a incontestablement raison de reprocher leurs prédilections à certains réalistes ; mais ce reproche n'atteint pas la réalité dans son principe esthétique, il ne doit s'adresser qu'aux artistes qui ne savent pas le mettre en œuvre.

David aussi était un réaliste, réalistes furent les romantiques, et dans l'acception défavorable qu'on attache à cette épithète. David, parce qu'il copiait dans son cerveau ce qu'il pensait être la réalité de la vie païenne ; les romantiques, parce qu'ils obéissaient

au même sentiment que David, en appliquant leur reproduction à des âges historiques plus voisins de nous. Est-ce là ce qu'a fait E. Delacroix ? Point du tout, et personne ne supposera qu'il ait cru un seul instant à la réalité du paysage d'*Ovide,* à l'authenticité figurée de l'*Entrée des Croisés à Constantinople.*

En regrettant que l'école romantique ne se soit point engagée sur les traces de Géricault, je ne veux pas être exclusif. Je comprends qu'un esprit vaste, érudit, nourri d'Homère, de Sophocle et d'Euripide, au courant des découvertes archéologiques, fasse se heurter sur le sol pierreux de la Grèce, à Platée, sur les flots de la mer Égée, à Salamine, la civilisation barbare et la civilisation raffinée ; je comprends que, versé dans les chroniques de Joinville, de Froissart, encore ému, il nous conduise à Crécy ou à Taillebourg ; que la vue d'un champ de bataille, d'une ruine, d'un monument subsistant à travers les siècles, lui inspire l'idée de repeupler les espaces, de relever les constructions tombées, de reconstituer le milieu qui les entourait, et qu'il nous montre le roi Jean à Poitiers, Jeanne d'Arc à Orléans, Henri d'Albret présentant au peuple l'enfant qui s'appellera Henri IV, la Saint-Barthélemy, la colloque de Poissy ; je comprends que vivement impressionné par l'aspect de l'Orient, il mêle à ses souvenirs la pensée de nos armées, de leur audace et de leurs souffrances, qu'il imagine leurs luttes contre le climat, leurs combats contre les Sarrasins, et qu'il nous dise : Voici saint Louis en Palestine, les Croisés

à Constantinople, Bonaparte à Jaffa. Oui, nous comprenons tout cela, parce que de telles représentations seraient une source de satisfaction non équivoque pour les hommes d'un siècle particulièrement curieux de l'histoire et de ses grandes émotions ; parce qu'en outre, ces œuvres nous intéresseraient moins encore par leur valeur historique que parce qu'elles exprimeraient un côté vrai de l'humanité, expression idéale, spectacle touchant et fortifiant qui n'a rien de commun avec le réalisme.

J'ai prononcé le mot de réalisme à propos de David, je l'ai expliqué en disant qu'il peignait ce que son cerveau apercevait comme une image de la réalité antique. L'image était fausse, il est vrai ; mais, néanmoins, ses héros sont plus Grecs et plus Romains que les héros de Racine. Cependant, est-il une figure des *Sabines*, des *Thermopyles*, du *Bélisaire,* qui approche en grandeur, en vérité humaine, de Monime, de Titus ou de Bérénice ? L'idéal et le vrai éternel sont le partage de Racine, nullement celui de David, nullement celui des romantiques. Ils n'ont jamais soupçonné le vrai ni l'idéal, parce que, malgré la différence des procédés, ils obéissaient aux mêmes lois de reconstruction purement extérieure — parce qu'ils *copiaient*.

E. Delacroix a échappé au péril, mais par quel moyen ? Lorsqu'une époque se présentait à lui, s'il était décidé à y placer un grand drame, il l'étreignait de sa vigoureuse personnalité, la retournait sous

toutes ses faces, la décomposait, allait de plus en plus avant, la creusait jusqu'à l'âme même, lui communiquait de sa chaleur propre et, toute palpitante, la transportait vivante dans son œuvre ; — il *interprétait.*

On s'obstine à faire de E. Delacroix le chef de l'école romantique. Il est alors un chef sans armée, car il est seul dans son camp. Pendant que, sans rompre d'un pas, il poursuivait ses études personnelles, qu'il en agrandissait le cercle, qu'il renouvelait ses procédés, l'école se lançait en aveugle dans une route qui la menait fatalement à la négation de la peinture, et elle y est arrivée.

Le romantisme, si l'on en excepte le paysage, n'a rien produit qui soit digne de rester. La postérité, qui le jugera, sera d'autant plus sévère qu'il n'a même point laissé dix tableaux qui soient satisfaisants, au point de vue important, quoique purement matériel, de l'exécution. Il a poursuivi la réalisation d'une chimère folle autant que celle de David. Il ne compte pas une œuvre qui ne soit déjà vieille, *vieillotte*, démodée. Il n'a été que bruyant, tapageur et pourfendeur. Il est entré dans l'art ignorant son métier, dans la vie ignorant la vie. Il a remplacé la science picturale par l'habileté de main, l'*à-peu-près* et le *chic*, et appris l'histoire dans les romans de cape et d'épée. Il a fourni la carrière déplorable de la peinture littéraire. Grisé par les fumées de l'imagination écrite, il a fait et n'a fait que des vignettes de livres. Il a fondé en peinture un théâtre historique avant le

Théâtre historique d'Alexandre Dumas ; celui-là, moins gai, moins spirituel que celui-ci. Il a fait profession de cosmopolitisme, il a bégayé toutes les langues et n'a pas émis une idée juste, dit une seule parole sensée, eu un accent sincère et humain. — Le romantisme a prononcé *des mots : Words, words, words*, comme dit Hamlet.

« Faites-moi sentir, écrivait Gœthe à propos des *Bardes* (les romantiques de son temps), faites-moi sentir ce que je n'ai pas encore éprouvé ; faites-moi songer à quoi je n'ai jamais rêvé, et je vous applaudirai. Mais des cris et du tapage ne remplaceront jamais le pathétique. »

Une pareille folie ne s'étend pas, ne devient pas à ce point générale sans causes supérieures. Nous essayerons d'en indiquer une.

La Révolution et l'Empire avaient poussé les esprits à l'abstraction et à un vague idéalisme de convention. En ces temps d'action sans trêve, où personne n'était sûr de la vie du lendemain, on était volontiers sentimental. La brutalité inquiète tombait, à ses heures de lassitude, dans les fadeurs de l'*Almanach des Muses*. Lorsque, avec un autre régime, on vit les choses de l'intelligence reprendre le pas sur les choses de la force et de la matière, la sécurité amena à son tour une nouvelle réaction dans le domaine intellectuel. On eût pu la prévoir. Ce fut dans les lettres et les arts une crise analogue à celle qui, dans les mœurs publiques, suivit la Terreur ; une véritable débauche des

sens. On avait eu peur, la peur était passée ; on s'abandonnait au plaisir de vivre. Les phénomènes extérieurs, les formes captivèrent exclusivement l'attention. On admira le ciel bleu, la lumière étincelante, la beauté des femmes, les velours pompeux, les soies cassantes, les reflets de l'or, le feu des diamants. On vécut tellement par les yeux, on fut tellement pris par le dehors, qu'on ne sut plus voir le dedans. En contemplation devant l'épiderme, on ferma les paupières devant l'âme : on ne pensa plus.

Dans l'art, pour trouver le pittoresque superficiel, on chercha l'archaïsme de surface ; on ne comprit pas qu'il y avait sous l'archaïsme la perpétuité de la vie. Je me trompe, quelqu'un le comprit : — Eugène Delacroix.

VI

LE PUBLIC FRANÇAIS

Originalité de E. Delacroix. — Ses copies d'après les maîtres. — Le grand dessin. — Motif des faiblesses de E. Delacroix. — Mésintelligence entre le public et l'artiste. — E. Delacroix réussit malgré son talent.— Analyse de cette défaite morale : trois origines. — La peinture de E. Delacroix est troublante. — Différence des génies plastiques. — E. Delacroix critique. — Delacroix sera un maître classique.

L'auteur des *Croisés à Constantinople* est le peintre le plus original de tous les temps. Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci n'ont fait qu'élargir une tradition déjà fondée ; ils ont continué et résumé une école. Je ne vois que Rembrandt qui nous fournisse l'exemple d'une égale originalité. Comme Rembrandt, E. Delacroix est issu de lui-même, ne doit rien qu'à lui-même. Nul maître ne saurait revendiquer un droit de paternité sur son talent. On a trouvé des points de contact entre certaines parties de ses œuvres et celles des Vénitiens ; sans nul doute, il en existe. Mais l'a-

nalogie est insignifiante, elle n'a pas plus d'importance que les similitudes d'intonation nécessaires entre personnes parlant la même langue. La parenté d'Eugène Delacroix avec Paul Véronèse n'est guère plus accentuée que celle de Rembrandt avec le Corrège. Il a exprimé des pensées neuves dans une langue admirable.

Cependant, il a exécuté un certain nombre de copies d'après Rubens, Titien, Paul Véronèse, Velazquez, Alonzo Cano, Sébastien Bourdon et Raphaël ; nous avons sous les yeux une collection de ses lithographies, d'après des médailles et des pierres gravées antiques. Par ces études, E. Delacroix a retrouvé l'art du grand dessin, celui qui ne s'effraye d'aucune difficulté, d'aucune hardiesse de pose.

Le dessin des ensembles et des grandes lignes importé par l'école des Carrache s'était maintenu en France, malgré les erreurs du goût et les défaillances de la main jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Les sanguines de Watteau et de Boucher, bien que lâchees et faciles, ont néanmoins une belle tournure, de la distinction ; leur crayon (que l'on me permette ce mot) leur crayon a de la race. Dans ses réformes, David ne recula devant aucun sacrifice ; pour modifier l'esprit, il modifia aussi la lettre , il remplaça le style par la rhétorique, l'élégance tournée à l'afféterie et à l'extravagance par la correction. Il fut pédant pour n'être pas corrompu, il se fit Boileau en haine de l'*Astrée*. L'école de l'Empire eut les mêmes scrupules, les

mêmes timidités que son chef. E. Delacroix a réagi contre ces tendances étroites qui avaient réussi à immobiliser le corps et la physionomie de l'homme. Il a rendu au visage humain la faculté d'exprimer toute espèce de pensées ou de sensations, au corps toutes les attitudes qu'il peut prendre, tous les aspects sous lesquels il peut nous apparaître.

L'examen de ces copies, d'après les maîtres italiens, espagnols, flamands, et d'après les antiques, nous révèle le secret de l'originalité souveraine de E. Delacroix, c'est-à-dire un scepticisme absolu, presque du dédain à l'égard des peintres qui l'ont précédé, — scepticisme de nature, dédain (je le crois fermement) très involontaire, mais réel et profond. En exprimant cette certitude qui m'est toute personnelle, je n'y trouve pas plus un motif de blâme qu'un sujet d'éloge pour le peintre. Il est ainsi fait ; il obéit moins à un raisonnement qu'à un instinct dont il ne s'est peut-être même pas rendu compte. Loin de l'en féliciter, je considère cette disposition comme ayant eu une influence regrettable sur son talent ; je crois y reconnaître la source de certaines lacunes. L'homme doué de talent ou de génie possède évidemment le don essentiel ; néanmoins, il est difficile qu'il arrive à son complet développement s'il n'étudie ceux qui ont travaillé et médité avant lui. Cette étude lui est précieuse, ne fût-ce que pour l'aider à se reconnaître et lui donner la sécurité. La sécurité, la solidité, c'est là ce qui fait parfois défaut à E. Delacroix, et je ne suis

pas éloigné de n'attribuer ces *fléchissements* qu'à l'isolement dans lequel il a toujours produit.

L'originalité par l'emploi de procédés imprévus est une des raisons qui, dès le premier jour, séparèrent la foule et l'auteur de *la Pietà*. L'artiste, à vrai dire, n'a jamais eu de public, à peine compte-t-il un petit nombre d'admirateurs. Il existe entre le public et lui une mésintelligence qui date de 1822. La *Chapelle des Saints-Anges* a soulevé les mêmes négations que la *Barque de Dante*. L'opinion, en présence de Eug. Delacroix, se partage en divers groupes ; ceux qui l'admirent en connaissance de cause, ceux qui l'admirent de confiance, deux minorités ; et la grande majorité, composée de ceux qui lui refusent non seulement le génie, mais le talent, l'ombre même du talent. C'est un singulier phénomène qu'un homme supérieur réussissant par ses qualités personnelles et privées, par l'élégance, la distinction de son esprit, et *malgré* les qualités qui constituent sa supériorité, ses qualités d'artiste. C'est un grave et douloureux problème que celui d'une défaite morale si complète ; il exige une analyse minutieuse, et si nous arrivons à l'expliquer, nous aurons mis le doigt sur l'une des plaies vives de l'art et du génie français.

L'échec de E. Delacroix a trois origines principales : deux malentendus dont le public est seul responsable, l'un accidentel, l'autre fondamental ; le troisième tient à un certain caractère commun entre la société contemporaine et les œuvres du peintre.

J'indiquerai tout d'abord ce double malentendu. E. Delacroix n'a pas été compris en France, parce qu'il est venu après David, cause accidentelle, et parce qu'il est coloriste, cause fondamentale.

Les moyens de l'art sont la fiction (et non l'illusion). Il existe entre l'artiste et le spectateur un accord préalable, inconscient, qui permet au premier de montrer, au second de reconnaître sur une surface plane que la main couvrirait, le relief des corps ou la perspective des terrains fuyant jusqu'à l'horizon. Chez les peuples naturellement artistes, comme ceux de l'Italie au XVI[e] siècle, cette convention est universellement reconnue. L'art peut y varier ses procédés à l'infini, on le comprend toujours. Chaque transformation, chaque extension appliquée aux signes représentatifs trouve immédiatement un regard intelligent. Il faut dire tout le contraire de la France. La lente éducation de l'habitude par les gravures qui tapissent nos appartements, par les visites de désœuvrement aux expositions annuelles, par les rencontres du hasard, et malgré cela une forte contention d'esprit, nous sont nécessaires pour adopter une première fiction esthétique, celle de l'école à la mode. Comme fatigués d'un tel effort, dont la raison ne nous paraît pas bien démontrée, s'il se présente une autre fiction qui prétende à nos hommages, nous fermons les yeux, et, jusqu'à ce qu'elle s'impose par sa durée, nous la déclarons ou fausse ou ridicule, nous lui refusons le droit d'exister. Les musées ne nous apprennent rien. Nous admirons les écoles

étrangères sur parole : nous n'avons pour elles qu'un respect de commande et de bonne compagnie ; leurs beautés sont mortes pour nous, parce qu'elles empruntent leur valeur surtout à la diversité et à l'habileté de la fiction.

On s'explique combien notre routine se vit déconcertée lorsque E. Delacroix vint bouleverser nos idées reçues et demander notre sympathie pour un dessin et un coloris précisément opposés au coloris et au dessin que, depuis un tiers de siècle, depuis le *Serment des Horaces,* nous étions résignés à subir comme l'expression du beau. Développer toutes les richesses et les complications d'une science que l'école de David nous avait laissé ignorer, remplacer par un vaste déploiement de ressources oubliées, — celles de la couleur, — les procédés naïfs à force de simplicité que nous avions appris à considérer comme la fiction par excellence, unique, c'était troubler notre paresse d'esprit en ce qui touche les choses de l'art.

Nous sommes presque dénués du sens plastique et nous ne voulons pas le reconnaître, peut-être même ne nous croyons-nous pas si mal partagés à ce point de vue. Ceux d'entre nous qui en sont doués ne se figurent pas qu'il est nécessaire de l'exercer pour en jouir dans toute son étendue. On ne se doute pas assez qu'il faut avoir un regard juste pour comprendre et juger la peinture, la statuaire ou l'architecture, autant qu'une oreille juste pour goûter la musique. Et suivant jusqu'au bout la comparaison,

qui est rigoureuse, ajoutons que le regard comme l'oreille, primitivement justes, ont besoin d'une éducation progressive pour pénétrer dans toutes leurs finesses l'art des sons et l'art des couleurs. Telle organisation percevra de prime saut l'esprit de M. Auber ou de M. Horace Vernet, qui, sans études, n'arrivera jamais à interpréter Beethoven ou Rembrandt, et, plus près de nous M. Berlioz ou E. Delacroix.

On s'était arrêté en France à l'austérité factice et à la froide correction de l'école de David (nous commençons à peine à nous en dégager), on refusa de commencer la nouvelle éducation nécessaire pour arriver à l'intelligence des procédés employés par E. Delacroix. On refusa, avons-nous dit, mais il n'y eut pas mauvaise volonté ; tout en nous protestait contre l'innovation du grand peintre : il était coloriste. C'est dire que son génie était en contradiction évidente avec le génie français.

Le génie français a placé son idéal dans les clartés sereines de la raison. Par ses côtés moins élevés, il est négatif, pratique, utilitaire ; il n'est nullement poëte, artiste fort peu. Peut-être l'art et la poésie sont-ils trop du domaine du sentiment, de la sensation et de la passion pour s'allier à l'analyse et au raisonnement. Aussi, dans l'art, est-il abstrait et raisonneur. Ce qu'il recherche, c'est l'intérêt du sujet. La couleur, le plus séduisant des moyens esthétiques, n'a sur lui aucune action. Il en a laissé les joies aux peuples encore enfants, étrangers aux phénomènes de la spé-

culation, aux peuples orientaux et méridionaux. L'art de la France est peut-être le plus grand de tous : c'est la parole. Mais n'aurons-nous pas le droit de regretter que le génie national n'ait pas conservé une égale supériorité sur tous les points ? Il s'est fermé la source des jouissances esthétiques, et n'est-ce pas un grand malheur que la patrie de Poussin, de Descartes et de Bossuet soit privée du sens qui lui permettrait de se glorifier d'un peintre aussi grand que Delacroix ?

Venir avec un talent éminemment coloriste , et après David, c'était jouer, auprès du goût français, une partie perdue d'avance. Comme si ces deux motifs n'avaient pas suffi à compromettre le succès de E. Delacroix, il y a dans ses œuvres une influence particulière qui devait dresser un dernier obstacle entre l'artiste et le public.

E. Delacroix a l'esprit clair et froid, mais l'âme passionnée et, de plus, troublée autant que la plupart des âmes en ce temps-ci. Comme l'âme d'un artiste est au moins de moitié dans ses créations, il en résulte pour l'auteur de *la Pietà*, que, dans toutes les œuvres dont nous avons donné l'analyse (sauf celles pour lesquelles nous avons formulé l'exception), il règne une sorte de souffrance maladive, il y a quelque chose d'inachevé moralement, d'incomplet, qui influe péniblement sur le spectateur Interprète d'un peuple qui est, par accident, en ce siècle, ce que E. Delacroix est par nature, il a heurté le fond du caractère national, railleur, léger, et dont le sens positif et vigou-

reux a réagi, protesté contre la fidélité trop sincère de l'interprétation. L'homme qui souffre a en horreur le spectacle de la souffrance chez autrui, l'image de son mal l'inquiète, il l'éloigne et cherche ailleurs l'allégement qui lui est nécessaire. Pour échapper à cette vision, la France a détourné les yeux et les a reportés sur d'autres peintres, objets de sa prédilection, parce qu'ils ne lui disaient aucune vérité alarmante ; elle a aimé les uns pour l'austérité de leurs costumes qui déguisait le vide de leurs pensées, les autres pour leur joyeux et futile éclat qui l'amusait. Mais ni E. Delacroix, ni M. Ingres, ni les fantaisistes ne lui ont apporté le bon enseignement. Le secours dont elle avait besoin, un seul homme eût pu le lui donner ; celui qui aurait repris, avec l'autorité d'un talent secondé par une âme allègre et sereine, la tradition dont Géricault avait fondé les éléments. De là fussent sortis l'œuvre saine, éducatrice, le grand et fortifiant exemple. Et, pour ce qui est d'Eug. Delacroix, s'il a été repoussé par un siècle malade, c'est qu'il en était la maladive et trop réelle expression.

Cela suffirait à expliquer l'échec presque absolu d'un talent de premier ordre. Comment donc s'en étonner, lorsqu'à une cause morale si grave viennent se joindre des antipathies de constitution, comme la différence des génies plastiques, et un motif accidentel, comme la manifestation inopportune d'une originalité exceptionnelle et presque sans exemple ?

Nous avons reconnu que la source vive de cette

originalité était la liberté d'esprit que E. Delacroix conservait à l'égard des maîtres. Malgré les préoccupations successives que tel ou tel peintre a pu lui inspirer et dont témoignent quelques-unes de ses premières toiles, c'est dans l'ensemble de ses ouvrages que cette indépendance hautaine se manifeste. Il lui est arrivé plus d'une fois de commencer volontairement une peinture sous l'impression d'*un Rubens*, d'*un Titien*, d'*un Tintoret*, mais la personnalité, plus forte, reprenait ses droits, et le tableau achevé ne conservait plus qu'une lointaine analogie avec le modèle que l'artiste s'était proposé ; il avait fait *un Delacroix* de plus. Ceci nous prouve que, dans ce que nous avons appelé son dédain à l'égard des peintres qui l'ont précédé, il n'y a aucune préméditation. Nous en faut-il une autre preuve ? Parcourons ses écrits, nous n'y trouvons que du respect et de l'admiration pour les grands noms de l'art. Cette admiration s'étend même à des objets si disparates, qu'on se demande, en le lisant, s'il n'y a pas en maint endroit plus de tolérance que de franchise absolue. Si l'on ne connaissait le peintre que par ses articles, on y réunirait difficilement les éléments de son esthétique. A peine y rencontre-t-on, en deux ou trois endroits, un mot révélateur. Ce qu'on y trouve, outre d'excellentes appréciations de praticien (personne n'en sera surpris), c'est une grande hauteur d'esprit, une vaste érudition littéraire, des pages éloquentes (sur Gros, sur Prudhon) et — contre un public ingrat — de fines boutades, quelques amer-

tumes déguisées habilement sous le voile des généralités. C'est ainsi qu'à propos de la froideur avec laquelle fut accueillie en France la copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange par Sigalon, E. Delacroix s'écrie : « A qui faut-il s'en prendre de cette indifférence coupable ? Doit-on se dire que les beaux ouvrages ne sont pas faits pour le public et ne sont pas appréciés par lui, et qu'il ne garde ses admirations privilégiées que pour de futiles objets ? Serait-ce qu'il se sent pour toute production extraordinaire une sorte d'antipathie, et que son instinct le porte naturellement vers ce qui est vulgaire et de peu de durée? Y aurait-il dans toute œuvre qui semble, par sa grandeur, échapper au caprice de la mode, une condition secrète de lui déplaire, et n'y voit-il qu'une espèce de reproche de l'inconstance de ses goûts et de la vanité de ses opinions ? Ou bien le public n'est-il tout simplement qu'un juge indolent qui voit indifféremment passer devant ses yeux les plus sublimes et les plus mesquines productions, et n'y trouve autre chose que l'aliment d'une aveugle curiosité ? » — L'interrogation était sévère, et nous ne pouvons n'y point reconnaître les reproches d'un grand caractère qui se voit méconnu comme penseur, d'un grand artiste à qui l'on n'a pas su gré de ses efforts constants pour se varier et se développer. En effet, s'il avait conquis quelques suffrages, ils avaient été donnés au côté excessif de son talent : l'exagération; tandis que, sans même parler de ses parties supé-

rieures, l'invention, l'interprétation, on avait été insensible au côté courtois de ce talent envers le public, je veux dire l'éblouissement, l'imprévu, l'impossible. Ce n'était là pourtant que l'expression d'une science acquise par la recherche et le travail, ce n'était que la mise en jeu d'une face secondaire de son génie, ce n'était que l'enchantement de la couleur. — Avant de résumer les principaux traits de cette physionomie artistique, nous pouvons, sur ce point, affirmer que le coloriste, chez E. Delacroix, sera un sujet d'admiration et d'étude pour la postérité. Ne fût-ce qu'à ce titre seulement, elle le placera dans ses musées au rang des maîtres classiques.

VII

ANALYSE MORALE — CONCLUSION

Le praticien, le coloriste. — Personnalité de E. Delacroix. — Sources d'erreurs. — Qualités morales. — Le talent de passion et le talent de sentiment. — Le génie impersonnel. — Antithèse : Rabelais et E. Delacroix. — Géricault et E. Delacroix. — Pensée d'Émerson.

« On dit d'un homme, pour le louer, qu'il est un homme unique : ne peut-on, sans paradoxe, affirmer que c'est cette singularité, cette personnalité qui nous enchante chez un grand poëte et chez un grand artiste ; que cette face nouvelle des choses révélées par lui nous étonne autant qu'elle nous charme ; qu'elle produit dans notre âme la sensation du beau, indépendamment des autres révélations du beau qui sont devenues le patrimoine des esprits de tous les temps et qui sont consacrées par une plus longue admiration ? » (Eugène Delacroix, *Des variations du beau.*) En enlevant à cette affirmation son caractère dubitatif,

nous sommes maintenant fondé à dire que E. Delacroix est un peintre *unique*, car son talent personnel, fier et audacieux, nous a révélé cette face nouvelle des choses qui produit dans notre âme la sensation du beau. Comme praticien, sa force consiste surtout dans la façon magistrale dont il manie la brosse. Comme artiste, il saisit, par le plus matériel des moyens esthétiques, la couleur, et il arrive ainsi à l'impression d'une réalité abstraite, idéale. Il a été vrai à sa manière, en se montrant grand coloriste, exalté parfois, toujours homme de goût et doué des plus hautes facultés pittoresques. Coloriste, il n'a de rivaux que dans le passé. Rappelons enfin qu'il a mis ce grand moyen d'expression au service des idées modernes appliquées à tous les âges de l'histoire et qu'il les a interprétées comme pas un, parce qu'il les a toutes comprises et partagées.

Ce serait mettre de notre côté des chances d'appréciation fausse et incomplète que d'envisager E. Delacroix seulement au point de vue artistique. « Entassez tous les faits qui ont marqué la destinée d'un peuple, a écrit Edgar Quinet, ne négligez aucun nom, aucun fût de colonne. Qu'est-ce que tout cela, si vous ne me parlez de ses croyances? Vous m'avez montré son corps ; c'est son âme que je voulais connaître. » Ce qui est vrai d'un peuple est vrai de tout homme et surtout des hommes de génie. Et nous pouvons dire avec autant de justesse : « Montrer tous les tableaux, tous les procédés d'un peintre, qu'est-ce que

tout cela, si nous ne montrons l'esprit qui les a inspirés ; quel enseignement saurions-nous en faire jaillir ? »
Pénétrer plus avant que nous ne l'avons fait dans l'analyse du talent de E. Delacroix, remonter aux sources psychologiques, cela présente peut-être un certain danger. Mais comme nous ne concluons que d'après un examen attentif de ses œuvres, nous désavouons à l'avance tout ce qui, dans notre désir d'être sincère, pourrait blesser sa susceptibilité. S'il nous échappait quelques paroles sévères, nous nous croirions suffisamment gardé par la droiture de nos intentions et le respect que son caractère nous inspire. Tous les cœurs ne sont pas faits pour recevoir la vérité.

Une forte constitution morale, beaucoup de scepticisme, une imagination de feu, telles sont les conditions intellectuelles qui apparaissent tout d'abord en E. Delacroix. Plus solide comme jugement que tant d'autres travailleurs, il a eu cette joie de savoir toujours où il allait ; il a eu pour lui la conscience exacte de ce qu'il a voulu produire. Moins exalté que ne semblent l'attester ses peintures, c'est surtout, avant tout, sa personnalité qu'il a résolûment tenté d'imprimer à son œuvre ; personnalité hautaine, aristocratique, qui peut être considérée comme une cause de plus à ajouter aux raisons que nous avons déjà données de son insuccès dans notre pays démocratique.

Maître de sa main et de son cerveau, il est de ceux

qui n'ont jamais recommencé et qui admettent à peine la discussion (1). Il a le fanatisme de son talent; de là ses grandes erreurs et aussi ses œuvres remarquables, hors ligne Réprimer en lui ce qu'il considérait comme ordinaire, et, au contraire, donner la plus large extension à l'originalité de sa nature, tel a été son effort de tous les jours. Certes, un artiste ne saurait mériter d'être plus applaudi que lorsqu'il cherche à sortir du lieu commun, lorsqu'il fuit la banalité; mais il ne faut pas, comme cela est parfois arrivé à E. Delacroix, tomber dans l'excès contraire. Tandis qu'habituellement les artistes suivent la pente de leur talent, E. Delacroix a généralement forcé le sien. Il l'a forcé, et cependant il a été assez heureux pour ne pas le fausser. Lorsqu'il lui échappe une note indécise, on peut à coup sûr l'attribuer à ce que, trop volontiers, il ne regarde que lui. Dans son éducation première, il a dû être absolument livré à lui-même; peut-être lui a-t-il manqué une haute et ferme direction (mais qui eût osé en prendre la responsabilité?).

(1) « Le *Massacre de Scio*, terminé sous l'impression des événements qui désolaient alors la Grèce, Delacroix obtint la permission d'y faire, avant l'exposition publique, quelques retouches dans la *Salle des Antiques* du Louvre. Girodet lui adressa ses compliments en passant pour les figures de la mère morte et de l'enfant renversé; mais il se plaignait d'un œil un peu dépaysé dans ce visage si émouvant: « Je vois « bien l'incorrection, répondit Delacroix, mais puisque vous « me dites que la figure est expressive dans son ensemble, je « me garderai bien de retoucher à un détail; il n'est plus

La simplicité, s'il l'eût jointe à sa distinction native, lui aurait certainement valu une gloire plus réelle.

Ce qu'on aime à retrouver chez ce peintre, essentiellement peintre, c'est l'ampleur de l'imagination, la sûreté, la fécondité de l'invention et la volonté, volonté excessive. Il plaît aux raffinés et aux blasés, parce qu'il peint l'exagération, et que nous sommes ainsi faits que le spectacle de la lutte est pour nous plein de charmes lorsqu'elle ne s'agite pas dans notre âme. Il séduit l'attention de l'observateur, parce qu'il est de son temps, parce qu'il est la vivante et souffrante expression de son siècle, parce qu'il est une date.

Nature nerveuse et foncièrement tourmentée, il a donné ce qui était en lui : l'étonnement, la douleur, jamais la persuasion, la quiétude, le bien-être moral. La place est si grande en son cœur pour les passions et le fanatisme personnel, qu'il ne peut y en avoir pour rien de pondéré ou de suivi.

Talent de passion, non de sentiment, tel est surtout E. Delacroix.

Le sentiment, fleur plus rare qu'on ne pense, se rencontre peu dans son œuvre ; ce qui s'y trouve exprimé avec une force étonnante, c'est toujours la

» temps. » (*Histoire des artistes vivants : Eugène Delacroix*, par Théophile Silvestre.) C'est à Gérard, me dit-on, que cette réponse aurait été faite. Cela est peu important, mais à ce propos rappelons qu'en 1821, Gérard exprimait son opinion sur E. Delacroix en s'écriant : « Il court sur les toits. » Gérard, qui le croirait ? félicita vivement Delacroix sur sa lithographie de la *Taverne*, dans le Faust.

passion, la personnalité (le *moi*) et la douleur. Et par douleur, j'entends celle qui se rapporte à l'individu, qui n'a rien de général, rien de commun avec celle du voisin, la douleur qui est le propre de tel personnage, qui s'exprime par tels signes particuliers et dans un centre spécial, qui est pour lui et par lui. (Il n'y a aucun point de ressemblance entre la douleur des victimes dans le *Massacre de Scio*, celle des naufragés dans la *Barque de Don Juan*, et celles de saint Sébastien, des saintes femmes, de la Vierge ou du Christ.) Une conception d'unité, de suite, de série, ne préside pas, dans la pensée du peintre, au choix des sujets qu'il traite ; ils ont leur intérêt individuel ; le monde commence et finit à eux ; ils veulent être vus pour eux ; leur personnalité, leur indifférence de ce qui existe sont aussi accusées que chez l'artiste. On reconnaît le génie dégagé de toute idée de personnalité à une douceur qui ne règne aucunement dans ces peintures (voyez Rembrandt, Ruysdaël, Corrège) ; elles n'ont rien de doux ou de profondément triste ; c'est plutôt une mélancolie désespérée, celle de l'homme qui se retrouve toujours lui-même pour n'avoir pas assez cherché les autres. Un tel isolement a eu ce résultat que E. Delacroix n'impose pas son autorité, qu'on est obligé de l'imposer pour lui, tandis qu'un talent comme le sien, sérieusement voulu, fait et pensé, devrait commander et être obéi.

On ne réussit quelquefois à montrer toutes les faces d'une individualité très complexe qu'en indiquant

et nommant son contraire. Nous sommes forcé d'employer ce moyen et de compliquer l'antithèse par un renversement de termes, pour arriver à dire toute notre pensée sur E. Delacroix. L'esprit qui forme avec le sien le plus absolu contraste est celui de Rabelais, c'est-à-dire l'expansion, la sérénité joyeuse, le sentiment profond et la foi dans l'humanité. Peintre, Rabelais aurait attiré l'attention sur nos maux, provoqué notre émotion, notre attendrissement par l'entrain même de sa gaieté, cinglé nos vices et consolé nos misères par l'épanouissement du rire. Ecrivain, quel qu'eût été son talent, E. Delacroix aurait eu peine à faire accepter ses théories, qui dépasseraient en scepticisme et en dureté ce que nous ont donné d'amer et de douloureux nos moralistes les plus acerbes.

En analysant de très près l'œuvre de E. Delacroix, nous avons peut-être perdu quelques illusions ; mais quel peintre supporterait une telle épreuve sans en être amoindri, combien y resteraient tout entiers? Il faudrait être un des grands dieux de la peinture pour la traverser sans fléchir ; il fallait être presque leur pair pour en sortir si peu diminué, si grand encore.

Eugène Delacroix, né en 1798, à Charenton-Saint-Maurice, est mort à Paris en août 1863. Il n'était que de quelques années plus jeune que Géricault, son maître et son ami. La postérité placera sur deux piédestaux voisins ces deux figures illustres : l'une, parce que, dans l'art, elle a entrevu et annoncé les lueurs

de l'avenir ; l'autre, parce qu'elle a comme terminé et résumé le passé.

Si nous invoquons la postérité en faveur de E. Delacroix, c'est qu'à propos de cet artiste, dont les obscurités réelles sont amplement rachetées par l'éclat du génie, le XIX[e] siècle semble avoir pris à cœur de justifier les rudes paroles du philosophe américain sur la société : « La société, a dit Emerson, est partout en conspiration contre la virilité de ses membres. La vertu qu'elle demande avant tout, c'est la *conformité*. La confiance en soi est son aversion. Elle n'aime pas les réalités et les créateurs, mais les usages et les coutumes. »

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

IV. — EYLAU. — LA PITIÉ

V — L'ALLÉGORIE. — LA DÉCADENCE

VI. — LE SUICIDE

VII — LA POSTÉRITÉ DE GROS

VIII. — RÉSUMÉ. — CONCLUSION

II. — LE DESSINATEUR

III. — NOTES BIOGRAPHIQUES

IV. — ANALYSE MORALE. — CONCLUSION

IV. — PAYSAGES. — SUJETS RELIGIEUX

V. — LE ROMANTISME

VI. — LE PUBLIC FRANÇAIS

VII. — ANALYE MORALE. — CONCLUSION

Saint-Brieuc. — Imprimerie Francisque Guyon.

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER & Cie

CHESNEAU (ERNEST)

Les Nations rivales dans l'art. Peinture et Sculpture. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

CLÉMENT (CHARLES)

Léopold Robert, d'après sa correspondance inédite. 1 vol. in-8°. 6 fr. »

Géricault. — *Étude biographique et critique*, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître. Nouvelle édition augmentée d'un spécimen. 1 beau vol. grand in-8°, illustré de 30 belles planches.................. 30 fr. »

Le même. — 3e édition. 1 vol. in-12......................... 3 fr. 50

Prudhon, sa vie, ses œuvres et sa correspondance. 3e édit. 1 vol.. 3 fr. 50

Gleyre. Étude biographique et critique. Nouvelle édition. 1 vol. in-12. (*Sous presse.*

Artistes anciens et modernes. 1 vol......................... 3 fr. 50

JOUIN (HENRY)

Antoine Coyzevox, sa vie, son œuvre et ses contemporains, précédé d'une étude sur l'École française de sculpture avant le XVIIe siècle. (*Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts.*) 1 vol................. 3 fr. »

HOUSSAYE (HENRY)

Histoire d'Apelles. Étude sur l'art grec. 3e édition. 1 vol....... 3 fr. 50

L'Art français depuis dix ans. 2e édition. 1 vol............... 3 fr. 50

HOUSSAYE (ARSÈNE)

Histoire de Léonard de Vinci. 1 vol. in-12, avec portrait....... 4 fr. »

GUIZOT

Études sur les Beaux-Arts en général. 1 vol.................. 3 fr. 50

MENARD

Sculpture ancienne et moderne. (*Ouvrage couronné par l'Académie des ...x-Arts.*) 2e édition. 1 vol............................ 3 fr. 50

...**storique des Beaux-Arts**, depuis la Renaissance. (*Ouvrage couronné ... des Beaux-Arts.*) 2e édition. 1 vol............ 3 fr. 50

LAGRANGE (LÉON)

...teur, etc. 2e édition. 1 vol........... 3 fr. 50

... XVIIIe siècle. 2e édition. 1 vol.... 3 fr. 50

AUDIAT

...r l'Académie française.) 1 vol... 3 fr. 50

BEULÉ

...tion. 2 vol.................... 7 fr. »

...n. 1 vol.................... 3 fr. 50

...NELLÉ (ALF.)

...osophie, suivis de notes et pensées diverses, ...n. 3e édition. 1 vol............. 3 fr. 50

... et V. Renault, rue des Poitevins, 6.